جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج
دراسة نقدية تحليلية

إعداد
حسني زهير حسني مليطات

إشراف
أ. د. عادل الأسطة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2014م

رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج دراسة نقدية تحليلية

إعداد

حسني زهير حسني مليطات

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2014/11/20م وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة		التوقيع
أ.د. عادل الأسطة	رئيساً / مشرفاً	....
د. ياسين كتانة	ممتحناً خارجيّاً	....
د. نادر قاسم	ممتحناً داخليّاً	....

الإهداء

إلى من ولَّد فيَّ حب العلم.... والدي العزيز حفظه الله

إلى جنة الأرض وحبيبة القلب.... أمي الحبيبة حفظها الله

إلى سيدة الكلمات... وإشراقة الأمل... زوجتي الحبيبة (سميه)

إلى أحبائي الذين شاركوني الحياة.... إخوتي

أهدي هذه الدّراسة

حسني مليطات

الشكر والتقدير

الشكر لله الذي أكرمني ومنحني القدرة على طلب العلم والوصول إلى منابع المعرفة، ثم أتقدم بالشكر إلى أساتذتي الأفاضل بقسم اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية، وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور عادل الأسطة الذي تشرفت بإشرافه، وأمدني بما ينفعني لجعل هذه الدراسة لمسة من لمساته الإبداعية، فكل المحبة والتقدير.

والشكر الموصول إلى أعضاء لجنة المناقشة، الدكتور ياسين كتانة، رئيس مجمع اللغة العربية في أكاديمية القاسمي، والدكتور نادر قاسم رئيس قسم اللغة العربية في جامعة النجاح الوطنية.

إقرار

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

رواية "البيت الأندلسي" لواسيني الأعرج
دراسة نقدية تحليلية

Wasini Al-A'raj's *Al-Bayt Al-Andalusi*: A Critical Analytical Study

أقرّ بأنّ ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمّت الإشارة إليه حيثما ورد، وإنّ هذه الرسالة، أو أيّ جزء منها لم يُقدم من قبل لنيل أيّة درجة أو لقب علميّ أو بحثيّ لدى أيّة مؤسسّة تعليميّة أو بحثيّة أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the research's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's Name:	حسني زهير حسني مليطات	اسم الطالب:
Signature:	....	التوقيع:
Date:	...١١/١٢/٢٠١٤م...	التاريخ:

قائمة المحتويات

رواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج

دراسة نقدية تحليلية

إعداد

حسني زهير حسني مليطات

إشراف

أ. د. عادل الأسطة

الملخص

يتناول الباحث في هذه الدراسة رواية "البيت الأندلسي" ويدرسها دراسة شمولية، ويحلل الجزئيات الدلالية فيها، ويكشف عن الثقافة الفكرية والأدبية التي تمتع بها الكاتب، ويبين صلتها ببعض أعماله الأخرى، ويظهر جماليات النص الروائي من خلالها.

تشتمل الدراسة على مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة. تناول الباحث في المقدمة أهمية رواية "البيت الأندلسي" وأسباب اختيارها، وتوقف أمام الدراسات السابقة التي أتت على الرواية، وأبان المنهج الذي اتبعه، وأوجز محتوياتها.

أما الفصل الأول فدرس صلة رواية (واسيني الأعرج) برواية " دون كيخوته " للروائي الإسباني (سرفانتس)، وأوضح مواطن الصلة الظاهرة شكلاً ومضموناً، كما درس صلة الرواية بروايات الكاتب السابقة، وهو ما يعرف بـــ " التناص الذاتي"، فتوقف أمام روايتي "رمل المابة" و "حارسة الظلال".

أما الفصل الثاني فلجأ فيه الباحث للكتابة عن موضوعات الرواية، متوقفاً أمام عتبة الرواية – العنوان – وصلته بالجسد الروائي، دارساً الفضاء المكاني ومبرزاً أبعاده الرمزية، وموضحاً المتخيل التاريخي الذي امتازت به، ومحللاً الشخصيات المحورية فيها ومبرزاً دورها في تجسيد بعض الأحداث الأخرى.

وفي الفصل الثالث تطرق الباحث إلى دراسة الشكل الفني في الرواية، مقتصراً على صيغة الخطاب السردي، والزمن ودلالته، وجمالية اللغة الروائية، وتقنية الوصف.

وأتي الباحث في الخاتمة على أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة، وعلى المكانة التي امتازت بها رواية " البيت الأندلسي " بين روايات (واسيني الأعرج) الأخرى، ليخلص إلى أن الكتابة الروائية عنده تمتاز بالأسلوب الكتابي المشابه، إذ يعمد من خلاله إلى أسلوب سردي واحد، ولغة سردية وحوارية مشابهة أيضاً.

المقدمة:

تعدُّ الرواية من الفنون الكتابية الشائعة في العصر الحديث، حيث يجد فيها القراء الأحداث الشيقة، والمغامرات المسلية، ويجد فيها الدارسون صورة للمجتمعات التي ينتمي إليها الكتاب، فيدرسونها ويحللونها ويقدمونها للقارئ؛ كي يتمكن من معرفة الهدف الحقيقي من كتابتها، كما يجد فيها الدارسون أبعاداً جمالية يمكن أن تلفت النَّظر، فيتوقفون أمامها، موظفين غير منهج نقدي، تمنح النص الروائي مكانة متميزة في الأدب الحديث.

تقوم الدراسة النقدية على نوعين من التحليل: التحليل الانطباعي؛ ويتمثل في دراسة ظاهرة واحدة من الظواهر اللافتة في النص الروائي، والتحليل العميق؛ ويتعلق بدراسة النص دراسة شاملة لكل ظواهره الفنية المختلفة، وهذا يمكن الدراس من الإطلاع الواسع على الجزئيات الدقيقة الحاضرة في الرواية.

تتمتع رواية " البيت الأندلسي " بشكلها الفني المميز عن غيرها من أعمال الكاتب الأخرى، حيث مزج فيها بين عصرين مختلفين، وضمنها موضوعاً معاصراً عبر من خلاله عن عراقة التراث الجزائري وأهمية الحفاظ على متعلقاته، كما تمثل تخيلاً تاريخياً مغايراً عن الروايات التاريخية التقليدية، ليخرج من خلاله من التاريخية إلى المتخيل؛ " بهدف الولوج إلى جوهر الواقع العربي، ومن هنا تولد الرواية دلالتها الرمزية في مناخ يحافظ على الإيحاء بواقعية ما تتضمنه من أحداث، تكون البطولة فيها للبيت الأندلسي الذي يحضر عنصراً أولياً في تحديد سمات عالم الرواية "[1].

ولعل ما دعا الباحث للكتابة عن (واسيني الأعرج) شيوع رواياته بين القراء في فلسطين، وندرة الدراسات النقدية عنها في المشرق العربي – بشكل عام –، لاسيما رواية " البيت الأندلسي " التي لم يجد الباحث لها أية دراسة في المشرق سوى دراسة (رزان إبراهيم) التي وضعتها ضمن دراسة شاملة لعدد من الروايات الأخرى في كتابها " الرواية التاريخية بين

---

[1] إبراهيم، رزان: **الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية**. ط1. عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع. 2012م. ص49.

الحوارية والمونولوجية "، ولعل هذه الدراسة هي الدراسة الجامعية – الموسَّعة – الأولى في المشرق العربي التي تناولت إحدى روايات (واسيني الأعرج)، ويسعى الدارس من وراء ذلك إلى الانفتاح على الآداب العربية في المغرب العربي، ومعرفة موضوعاتها وأبعادها الجمالية.

الدراسات السابقة:

حظيت رواية " البيت الأندلسي " بعدد من الدراسات والمقالات، ومنها:

- (رزان إبراهيم): الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية[1].

وهو كتاب درست فيه الباحثة ثلاث روايات دراسة اعتمدت على المنهج الثقافي، وطبقت بعض مفاهيمه عليها، وقد قسمت الكتاب إلى قسمين: الأول مهاد نظري يركز على معنى الحوارية والمونولوجية، والثاني يحوي قراءة تطبيقية للروايات المنتقاة. بدأت برواية " البيت الأندلسي "، حيث عمدت إلى تطبيق مفاهيم حداثية كـــــ " الاستدماج"، والحديث عن علاقة الروائي بالشخصيات، والانشغال بالتحفيز الواقعي، والحرب والتباس الهوية، موضحة بصورة سطحية بعض الرموز المستخدمة في الرواية.

- (وسيمة مزداوت): الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد[2].

وقد درست الباحثة فيها استعارة الرواية المتمثلة باستعارة المكان والشخصيات والأحداث، والبعد الجمالي من استخدامها داخل النص، وخصّت رواية " البيت الأندلسي "، ودرست استعارة المكان فيها، كما أفردت بعض الصفحات للحديث عن استعارة بعض المسميات وأبعادها الدلالية، وكانت الدراسة فيها دراسة بلاغية فقط.

---

[1] إبراهيم، رزان: **الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية**. ط1. عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع. 2012م.

[2] مزداوت، وسيمة. **الاستعارة الروائية دراسة في بلاغة السرد**. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة الحاج لخضر. باتنة. الجزائر. 2012م.

- (نورة بعيو): تمظهر العلاقة التفاعلية بين الفضاء والأيديولوجية في روايتي " مدن الملح " و" البيت الأندلسي"[1].

ودرست الأبعاد الأيديولوجية الحاضرة في الروايتين، وتوقفت أمام رواية " البيت الأندلسي، ودرست دلالة الفضاء النصي والجغرافي، والفضاءات الحكائية المفتوحة والمغلقة، كما تحدثت عن الأبعاد الدلالية للأماكن الحاضرة في الرواية، مثل الكنيسة زمن محاكم التفتيش، وأوضحت المعنى الأيديولوجي المنتج لذلك المكان.

ويتجلى اهتمام الدارسين برواية "البيت الأندلسي" في إعداد بعض المقالات والأوراق البحثية لعدد من المؤتمرات المتخصصة بالأدب والنقد، عدا الحوارات التي أجريت مع الكاتب نفسه، ومن أهم تلك الأعمال ما يلي:

- حوار أجرته (سليمة عذاوري) مع (واسيني الأعرج) بعنوان: واسيني الأعرج يفتح باب "بيته الأندلسي" ويبوح بشيء من سرّ الكتابة[2].

ويعد هذا الحوار من أهم المراجع التي تناولت رواية "البيت الأندلسي"، حيث عمدت الباحثة إلى طرح أسئلة تليق بالمكونات الداخلية للرواية، وتحتاج إلى إيضاح الكاتب لها، ليظهر للقارئ بعض الخفايا التي تستوطن بعض صفحاتها.

- مقال لــ (وجدي الكومي) عنوانه:واسيني الأعرج: " البيت الأندلسي " تجربة مختلفة[3].

كتب فيه عن وصول رواية " البيت الأندلسي " للقائمة الطويلة لجائزة البوكر عام 2010م، وتوقف فيه أمام موقف (واسيني الأعرج) من التاريخ.

---

[1] بعيو، نورة: **العلاقة التفاعلية بين الفضاء والأيديولوجية في روايتي: " مدن الملح " و" البيت الأندلسي "**. مجلة الأثر. ع20. 2014م.

[2] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة. جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

[3] الكومي، وجدي: **واسيني الأعرج: " البيت الأندلسي " تجربة مختلفة. صحيفة اليوم السابع**. مصر. 11 نوفمبر 2010م.

- مقال لــ (أحمد زين الدين): واسيني الأعرج يسرد الغربة العربية – الإسبانية[1].

كتب فيه عن تاريخ البيت الأندلسي وانعكاسه على واقع البلاد المعاصرة، كما أشار إلى الدلالة العامة في الرواية، وبيان المصادر التراثية التي لجأ إليها (واسيني الأعرج) في أثناء كتابته الرواية، وكانت إشاراته قائمة على التلخيص العام لأحداث الرواية.

- ندوة أدبية عقدت في منتدى الرواد الكبار في الأردن، بعنوان " رواية البيت الأندلسي لــ (واسيني الأعرج)، وهدفت الندوة إلى مناقشة الرواية بمشاركة (سلام جمعان) و(رزان إبراهيم) بتاريخ 16-2-2013م.

- ورقة بحثية لــ (أحسن ثيلاني و سماح طاجين): حضور التاريخ وتوظيفه في الكتابة الروائية، رواية " البيت الأندلسي " لـــــواسيني الأعرج أنموذجاً[2].

يقف الباحثان في رواية " البيت الأندلسي " عند القدرة الفنية التي مزج فيها الكاتب بين التاريخي الواقعي والمتخيل الذهني، معتمدين على عناصر الفن الروائي " الأحداث والمكان والشخصيات ".

- ورقة بحثية لــ (آمال سعودي): " البيت الأندلسي " وعبق التاريخ[3].

تحدثت في هذه الورقة عن العلاقة الجامعة بين التاريخ البعيد المتمثل بتاريخ الموريسكيين، والتاريخ القريب المتمثل بالحرب الأهلية الإسبانية وفترة حكم (جونار) للجزائر.

---

[1] زين الدين، أحمد: **واسيني الأعرج يسرد الغربة العربية – الإسبانية. صحيفة الحياة.** السعودية. ع17445. 8-1-2011م.

[2] ثيلاني، أحسن: **حضور التاريخ وتوظيفه في الكتابة الروائية، رواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج أنموذجاً. ملتقى الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج.** جامعة قاصدي مرباح. الجزائر. 26-27/ 2 / 2013م.

[3] سعودي، آمال: **البيت الأندلسي وعبق الترايخ. ملتقى الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج.** جامعة قاصدي مرباح. الجزائر. 26-27/ 2 / 2013م.

- مقال لـــ (عادل الأسطة) بعنوان "اليهود في الرواية العربية: واسيني الأعرج في البيت الأندلسي"[1].

بدأ الباحث مقاله بالكتابة عن رواية " البيت الأندلسي"، والوقوف عند الشخصيات المحورية فيها (غاليليو) و(سلطانة بلاثيوس)، وتوقف في كتابته أمام سلطانة، المرأة اليهودية التي أحبها (غاليليو)، وقارن صورتها بصورة المرأة اليهودية في رواية " أرض السواد " لـــــ (عبد الرحمن منيف)، و "باب الشمس" لـــ (إلياس خوري)، وخلص في نهاية المقال، إلى أن صورة اليهود في رواية " البيت الأندلسي " مماثلة للصورة المتعارف عليها في فترة حكم العرب الأندلس.

منهج البحث:

لم ألزم نفسي بمنهج محدد إلزاماً صارماً، وإنما أفدت من مناهج عديدة منها: منهج التناص وتوقفت عند " التناص الذاتي " مستفيداً من كتاب (سعيد يقطين) " انفتاح النص الروائي"، وقد استفدت من المناهج التي درست فن الرواية دراسة بنيوية شكلانية[2]، مثل: دراسات (جيرار جنيت) و(تودوروف) و(يمنى العيد) و(سعيد يقطين) و(عبد الله إبراهيم)، كما أفدت من المنهج السيميائي في دراسة العناوين، متكئاً على ما كتبه (رولان بارت) في كتابه " مبادئ علم الأدلة "، (عبد الحق بلعابد) في كتابه " عتبات (جيرار جنيت من النّص إلى المناص) ".

---

[1] الأسطة، عادل: **اليهود في الرواية العربية: واسيني الأعرج في " البيت الأندلسي "**. **صحيفة الأيام**. فلسطين. 26 كانون الثاني 2014م.

[2] البنيوية نمط من التفكير حول الظواهر الإنسانية ينطلق من فرضية أساسية وهي انتظام الظواهر في بنى كامنة وانحكام الدلالة بالعلاقات القائمة ضمن تلك البنى أو بين البنية والأخرى. وكان من الطبيعي أن يتم تبني ذلك النمط في التفكير ضمن الإطار الأكبر لأحد طرائق التفكير النقدية القائمة أو من تزاوج إحدى تلك الطرائق الأخرى، فتتبلور بنيوية شكلانية وبنيوية نفسانية وأخرى واقعية ماركسية (تكوينية أو توليدية)، ومن أبرز ممثليها من النقاد العرب: سيزا قاسم و وسعيد يقطين ويمنى العيد.... ينظر: الرويلي، ميجان. **دليل الناقد الأدبي**. ط5. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2007م. ص386 و ص387.

محتويات الدراسة:

تتكون هذه الدراسة من ثلاثة فصول، وهي:

الفصل الأول: " البيت الأندلسي " ومنابع التأثير

ركز الباحث هنا على التأثر الواضح بالرواية الإسبانية " دون كيخوته " لـــــ (سرفانتس)، وتوقف أمام مواطن التأثر المتعلقة بالشخصيات والعناوين والمحتوى النصي، ودرس الباحث أيضاً تأثر الكاتب بعدد من رواياته السابقة، ويتمثل ذلك في روايتي " رمل الماية" و" حارسة الظلال "، وبيّن الصلة بين الروايات، فتوقف أمام الشخصيات وعلاقتها مع بعضها البعض، والمضمون الروائي.

الفصل الثاني: موضوعات رواية " البيت الأندلسي":

تناول الباحث فيه أهم الموضوعات التي برزت في الرواية، وتتمثل فيما يلي:

- عتبة العنوان؛ وقد درس الباحث فيه دلالة العنوان الرئيسي وعلاقته بالجسد الروائي، ودلالة العناوين الفرعية التي قسمها الكاتب إلى قسمين: عناوين كلاسيكية وتتمثل بمخطوطة (غاليليو)، وعناوين فصلية وهي العناوين الاعتيادية التي يلجأ إليها الكاتب في معظم رواياته وكان ساردها (مراد باسطا).

- دلالة الفضاء الروائي ورمزيته؛ وأشار الدارس فيه إلى أهمية المكان ودلالته الرمزية، وإسقاطات الواقع المعاصر على الزمن الماضي.

- المتخيل التاريخي، ونوقش في هذا الجزء أبعاد استحضار التاريخ في الرواية، وأفيد من القول السائد للكاتب بأن " المؤرخ الفاشل هو الذي ينقل التاريخ بحرفيته "، وتم إبراز الجماليات الفنية في الرواية، جراء تحويل الفترات التاريخية إلى سرد يوهم القارئ أن كاتب المخطوط كان شاهداً على تلك الفترة.

- مرايا الذات والآخر؛ وفيه كتابة عن الشخصيات المحورية وأثرها في بيان صورة الآخر.

الفصل الثالث: جماليات التشكيل الفني في رواية " البيت الأندلسي ":

أتى الدارس على الجماليات الفنية، وتوقف أمام ظاهرة السرد الروائي، معتمداً على كتاب التحليل السردي لــ (سعيد يقطين)، وقد اكتفي بعرض ثلاثة نماذج كأمثلة توضيحية، كما وضح الباحث دلالة الزمن وأبعاد توظيفه في النص الروائي، مستشهداً على كل ظاهرة من ظواهره التي كتب فيها (جيرار جنيت) و(تودوروف)، بالإضافة إلى بيان جمالية استخدام اللغة، وتوضيح معالمها، متكئاً على ما كتبه (ميخائيل باختين) و(عبد الملك مرتاض)، وأخيراً تم التوقف أمام تقنية الوصف مطبقاً مفاهيم الوصف الروائي التي اعتمد عليها (عبد اللطيف محفوظ) في كتابه "وظيفة الوصف في الرواية ".

التمهيد:

تجربة (واسيني الأعرج) الروائية:

تأخر ظهور فن الرواية في الجزائر عنه في كثير من الدول العربية، ولذلك كان المحصول الروائي المؤلَّف قليلاً، كما كانت خطوات تطور الرواية الفني هناك بطيئة؛ نظراً للظروف القاسية التي عاشتها الجزائر[1]، وتقسم الرواية الجزائرية إلى قسمين: الأول الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وكان أشهر كتابها: (كاتب ياسين) و(محمد ديب) و(رشيد بوجدرة) وغيرهم، والثاني الرواية المكتوبة باللغة العربية، وكتبت أول رواية جزائرية بالعربية عام 1947م، وهي رواية " غادة أم القرى " لـــ(رضا حوحو)، وتبعها ثلاث روايات أخرى هي: " الطالب المنكوب " لــ (عبد المجيد الشافعي)، "الحريق " لــ (نور الدين بوجدرة)، " صوت الغرام " لــ (محمد المنيع)[2].

وبعد الاستقلال أصبح اهتمام الكتاب والمفكرين مُنصبّاً على تفعيل الكتابة الإبداعية الأدبية، للتعبير عن الانفعالات التي اجتاحت نفوسهم، وتخليد صورة الجزائر على صفحات الثقافة العالمية، " فبدأ الاهتمام بالصحافة العربية، والتعريب، والعناية بالتدريس الأساسي والثانوي والجامعي، وعودة المثقفين الجزائريين من المشرق العربي بأفكارهم وقراءاتهم وتجاربهم ومشاهدهم، كما فتحوا أقساماً خاصة بتعليم اللغة العربية في الجامعات الجزائرية كافة"[3]، ونتج عن ذلك الاهتمام ظهور عدد من الكتاب المهتمين بفن القصة والرواية، ومنهم: (الطاهر وطار) الذي عرف بروايتيه " اللاز " 1974م و" الزلزال "1974م، والروائي (واسيني الأعرج) من خلال كتابته للقصة القصيرة التي نشر بعضها في مجلة " الموقف الأدبي "

---

[1] ينظر: النساج، سيد حامد: **الطاهر وطار والرواية الجزائرية.** مجلة فصول. م2. ع2. 1982م. ص254.

[2] ينظر: الأعرج، واسيني: **الرواية الجزائرية وإشكالية القراءة. قضايا وشهادات.** عبد الرحمن منيف وآخرون. دمشق: دار كنعان للدراسات والنّشر. 1991م. ص290.

[3] ينظر: النساج، سيد حامد: **الطاهر وطار والرواية الجزائرية.** مجلة فصول. م2. ع2. 1982م. ص254.

السورية[1]، لتبدأ بعد ذلك حياته الأدبية الإبداعية التي سيكون لها الأثر الواضح في الأدب الجزائري المعاصر، ليصبح اسمه موازياً لأسماء الكتاب العرب عامة والجزائريين خاصة، لاسيما في أسلوبه الحداثي الذي يظهر عمقه الفكري وأبعاد كتابته الدلالية، ولا ننسى الكاتبة (أحلام مستغانمي) صاحبة الثلاثية المعروفة، وقد حققت هذه شهرة واسعة.

ولد (واسيني الأعرج) عام 1954م بتلمسان، وينحدر من عائلة أندلسية " موريسكية "، أجبرت على مغادرة الأندلس في القرن السادس عشر، وسكنت غرب الجزائر. حاصل على دكتوراه دولة من جامعة دمشق، وعلى دكتوراه من جامعة السوربون بباريس، وعمل أستاذ كرسي الأدب بجامعة الجزائر المركزية منذ عام 1985م، وأستاذ الأدب بجامعة السوربون الفرنسية منذ عام 1994م[2]، وتقسم أعماله الكتابية إلى قسمين: الكتابة الروائية والدراسات النقدية؛ أما الكتابة الروائية فقد أسهمت في ظهور (واسيني الأعرج) على الساحة الأدبية العربية والعالمية، من خلال ترجمة أعماله إلى الكثير من اللغات المختلفة، وتتمثل أعماله الروائية بالآتي:

- " البوابة الزرقاء، وقائع من أوجاع رجل، دمشق 1980م، الجزائر 1982م.
- " وقع الأحذية الخشنة "، قصة مطولة، 1981م، وأعيد طباعتها عام 2010م عن منشورات الجمل في بغداد.
- " ما تبقى من سيرة لخضر حمروش "، دمشق 1982م.
- " نوار اللوز "، بيروت 1983م، الجزائر1986م و2001م، ترجمت إلى العديد من اللغات، وقد اهتم بها الكثير من طلبة الدراسات العليا، في أثناء دراستهم لبنية الخطاب السردي.

[1] ومن الأمثلة على قصصه المنشورة: قصة " انكسار ما في زمن الحضور "، و" وشم الخيانة في زمن العناكب ". ينظر: الأعرج، واسيني: **وشم الخيانة في زمن العناكب**. مجلة الموقف الأدبي. ع65 –66. 1976م. وينظر: الأعرج، واسيني: **انكسار ما في زمن الحضور**. مجلة الموقف الأدبي. ع71. 1977م.

[2] إبراهيم، عبد الله: **الكتابة والمنفى**. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2011م. ص352.

- " أحلام مريم الوديعة "، بيروت 1984م، الجزائر 1987م، 2001م.
- " ضمير الغائب "، دمشق 1990م، والجزائر 2001م. ترجمت إلى الفرنسية.
- " الليلة السابعة بعد الألف: رمل المايه "، دمشق والجزائر 1993م. ترجمت إلى الفرنسية.
- " سيدة المقام "، ألمانيا 1995م والجزائر 1997م و2001م. ترجمت إلى العديد من اللغات، ونالت قدرا كبيراً من الاهتمام في أبحاث المجلات العلمية المحكمة وغير المحكمة، والرسائل الجامعية.
- " حارسة الظلال "، ألمانيا 1996م والجزائر 1998م و2001، أثارت جدلاً واسعاً في موضوعها، وكانت محط أنظار الكثير من النقاد.
- " ذاكرة الماء "، ألمانيا 1997م والجزائر 1999م و2001م. ترجمت إلى الفرنسية والإيطالية.
- " مرايا الضرير "، باريس 1998م بالنسبة للطبعة الفرنسية، وقد أعيد طباعتها بالعربية عام 2011م.
- " شرفات بحر الشمال "، بيروت والجزائر 2001م.
- " الليلة السابعة بعد الألف: المخطوطة الشرقية "، دمشق 2002م
- " طوق الياسمين " 2003م.
- " كتاب الأمير " بيروت 2005م والجزائر 2005م، وقد أثارت هذه الرواية جدلا واسعاً على الساحة النقدية في الجزائر.
- " سوناتا لأشباح القدس "، بيروت 2009م وأعيد طباعتها عام 2013م.

- " أنثى السراب "، بيروت 2010. وهي رواية شبه سيرة ذاتية، ومهد فيها لسيرته الذاتية التي ستنشر قريباً.

- " البيت الأندلسي "، بيروت 2010م. ترجمت إلى الكردية والدنماركية.

- " أصابع لوليتا "، بيروت 2012م.

- " مملكة الفراشة "، صدرت عن مجلة دبي الثقافية عام 2013م، وأعيد طباعتها عن دار الأداب في بيروت.

- " سيرة المنتهى.. عشتها كما اشتهتني " السيرة الذاتية التي ستصدر في شهر اكتوبر عن دار الآداب للنشر والتوزيع هذا العام[1].

أما دراساته النقدية، فكانت شائعة في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي؛ حيث نشر الكثير منها في سوريا، موطن ثقافته النقدية الأول ومهد حب اللغة العربية، ومن أهم تلك الدراسات:

- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر 1986م.

- النزعة الواقعية الانتقادية في الرواية الجزائرية، دمشق 1987م.

- الجذور التاريخية للواقعية في الرواية، بيروت 1988م.

- أتوبيوغرافيا الرواية، سلسلة دراسات، الجزائر 1990م.

- ديوان الحداثة في النص الشعري العربي، اتحاد الكتاب الجزائريين 1993م.

- موسوعة الرواية الجزائرية، أنطولوجيا النصوص والكتاب، الجزائر 2006م[2].

[1] قمت بأخذ الأعمال الروائية الأولى من كتاب " الكتابة والمنفى " لــــ (عبد الله إبراهيم). ينظر: إبراهيم، عبد الله: **الكتابة والمنفى**. ص352 و ص353.

[2] ينظر: إبراهيم، عبد الله: **الكتابة والمنفى**. ص353.

أما المقالات النقدية فقد نشرها في مجلة الموقف الأدبي السورية، ومنها:

- مضامين جديدة للقصة الجزائرية المعاصرة، مجلة الموقف الأدبي عام 1980م.
- الوفاء للوهم الأيديولوجي الإصلاحي قراءة جديدة لرواية أم القرى لـــــ (رضا حوحو)، مجلة الموقف الأدبي عام 1985م.
- انهيار مشروع البطل الثوري في رواية " رصيف الأزهار لا يجيب " لـــــ (مالك حداد)، مجلة الموقف الأدبي عام 1987م.

نالت روايات (واسيني الأعرج) اهتمام الكثير من القراء والدارسين، وعرفت في أسلوبها الحداثي النابع من فكرة التجديد المتمثلة بمحاكاة الفن القصصي الأول " ألف ليلة وليلة "، و"الحرص على الحكاية وتأجيجها بالتخييل اندراجاً في فضاء خاص، عماده وجدان مفجوع بالتحولات القاهرة، ومتأس بنبرة تفاؤل الواقعية الاشتراكية، ونمذجتها على سبيل النداء الإنساني والأخلاقي والسياسي الحاشر بين شهوة التطلع إلى أمل التغيير وركام الخيبات العامة والكثيرة"[1]، وامتازت روايات (الأعرج) في مرحلتها المبكرة بعدد من السمات منها: " الإمعان الوصفي للمشهدية، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتداداتها داخل مجتمعها الخاص، وتعضيد فعالية الرواي في معرفة التاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقانات التعدد الحواري ورؤاه الخصيبة، والاستعانة باللغة المشوبة بالأفكار وأدلجتها، حتى ليتلفع السرد بخطاب إيديولوجي شديد الحماسة وشديد البأس في استصراخ الرجاء "[2].

ومن السمات التي امتازت بها رواياته أيضاً تضمين النص بالحكايات المتداخلة مع الحدث الروائي الأصلي، والإكثار من اللغة الوصفية الموحية لثقافة الشخصيات الروائية، كما تمتاز رواياته المعاصرة بالاستهلال الذي يغلب عليه التوضيح العام لمجريات أحداث الرواية، ولعل أكثر ما تتسم به بعض روايات (الأعرج) الفكرة الواحدة المتمثلة بالحديث عن

---

[1] أبو هيف، عبد الله: **الاشتغال السردي ما بعد الحداثي**. مجلة علامات في النقد. ع54. م14. 2004م. ص504.

[2] السابق نفسه.

الموريسكيين، وأثر هجرتهم من بلادهم؛ بهدف توضيح أصوله التاريخية واعتزازه بجده الموريسكي، كما وظف جزءاً من أعماله لتصوير الواقع الجزائري الذي مر بالكثير من الأحداث في القرن العشرين، كما ذهب إلى الكتابة بالعربية، والتقليل من استخدام اللغة الفرنسية، ليوازي بذلك (الطاهر وطّار) و (أحلام مستغانمي)، وفي قراءة الرواية الجزائرية المعاصرة، نجد أن اسماء هؤلاء الثلاثة أكثر الأسماء دراسة، وأكثر أعمالهم تداولاً في المغرب العربي وشرقه.

وأهم ما امتازت به روايات (الأعرج) اللجوء إلى المتخيل التاريخي، وجعله بناءً سردياً قائماً على العناصر الفنية للرواية، يقول (عبد الله أبو هيف): " عول الأعرج في تجديد كتابته الروائية على انفتاح النص إلى تقنيات عديدة، أهمها تحويل السرد إلى تاريخ خاص مواز للتاريخ الحاضن للرؤية، والمحمول بالمنظور السردي "[1]، وتحدث (واسيني الأعرج) عن رأيه بعلاقة الرواية بالتاريخ في مقدمة كتاب " شعرية التناص " لـــــ (سليمة عذاوري)[2]، موضحاً مفهموم التاريخ الذي يلجأ إليه الروائي، يقول: " نقصد بالتاريخ؛ تلك المادة المنجزة والمنتهية التي مرَّ عليها زمن لا بأس به، يضمن حدود المسافة التأملية بيننا وبين المادة المعنية؛ فالتأمل والبحث والمسافات الفاصلة، عوامل أساسية في العلاقة بين التاريخ والرواية "[3]، ويقول أيضاً: " لايمكننا أن نكتب رواية تتصف بالتاريخية، ونحن نبني كل شيء على الفرضيات وغنى المتخيل الشخصي، يحتاج فعل مثل هذا إلى تعب القراءة والمتابعة والتقصي والغرق في التفاصيل التي كثيراً ما يقولها التاريخ كهوامش. وربما أن نقرأ أكثر مما فعله مؤرخون عدة مجتمعون، ونلاقي كل الفرضيات الممكنة، وقد نخرج بشيء جديد يكون هو المحرك للنص الأدبي "[4]، ولذلك سنجد في هذه الدراسة ممارسة عملية لهذا الرأي، في أثناء اتكائه على بعض الفترات التاريخية، ليظهر من خلالها الهدف المهم من كتابة الرواية، جاعلاً من محاكاة التاريخ سرداً روائياً، يضفي على النص جمال التعبير، وعمق الفكرة. ويرى في الرواية التي تحاكي التاريخ بحرفيته رواية فاقدة لجنسها الأدبي، يقول: " الرواية عندما تقف عند حدود التاريخ مقلدة لوقائعه، تفقد صفتين:

[1] أبو هيف، عبد الله: **الاشتغال السردي ما بعد الحداثي**. مجلة علامات في النقد. ع54. م14. 2004م. ص506.

[2] وهو في الأصل رسالة ماجستير أشرف عليها (واسيني الأعرج) في جامعة بن يوسف بن خدة –الجزائر– عام 2006م.

[3] عذاوري، سليمة: **شعرية التناص في الرواية العربية**. ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. 2012م. ص7.

[4] عذاوري، سليمة: **شعرية التناص في الرواية العربية**. ص15.

صفة الرواية لأنها تحاول أن تضاهي التاريخ عبثاً، وتفقد صفة التاريخ لأنها تنشأ جوهرياً داخل نظام المتخيل. تخسر الجنس الذي يحددها، أي هويتها الأساسية التي تنظم بنياتها وعوالمها "[1].

ومجمل تلك السمات جعلت روايات (واسيني الأعرج) حاضرة في دراسات الباحثين المهتمين بالأدب الحديث؛ ففي الجزائر نجد اهتماماً كبيراً بأعماله الأدبية كافة، لاسيما الروايات التي كتبت في تسعينيات القرن الماضي، فقد عمدوا إلى تدريس بعضها في جامعاتهم، وتحليل بعضها الآخر في رسائلهم الجامعية المختلفة، كما شاعت دراستها في الكثير من المجلات المختصة بالأدب الجزائري، كما تطرق إليها بعض النقاد المغاربة أمثال (سعيد يقطين)، الذي خصص فصلاً كاملاً من كتابه " الرواية والتراث السردي " لدراسة رواية " تغريبة صالح بن عامر الزوفري "، ومقارنتها مع " تغريبة بني هلال "، ويتحدث في مقدمة الدراسة عن مكانة (واسيني الأعرج) في الأدب، يقول: " واسيني الأعرج من الروائيين الجزائريين القلائل جداً، الذين نجحوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن، ويفرضوا نتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي... ولا شك في أن قراءة إنتاجه قراءة نقدية جادّة كفيلة بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد، الذي ساهم في إقامته روائيون من قبيل عبد الرحمن منيف ونبيل سليمان والغيطاني وصنع الله إبراهيم، وآخرين من مختلف البلاد العربية "[2].

أما في المشرق العربي فقد نالت روايات (واسيني الأعرج) قدراً من الاهتمام بين القراء وبعض الدارسين، لاسيما في مطلع القرن الواحد والعشرين؛ لجمالية اللغة وروعة الأسلوب، ومن أهم الدارسين الذين اهتموا به بشكل لافت، الناقدة (رزان إبراهيم) التي كتبت الأبحاث والمقالات.

[1] عذاوري، سليمة: **شعرية التناص في الرواية العربية.** ص19.

[2] يقطين، سعيد: **الرواية والتراث السردي.** ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1992م . ص49.

حول رواياته، وكانت متابعة لكل ما يصدر له[1]، وفي فلسطين اهتم به الكثير من القراء والمثقفين، وشكل حضوره إلى فلسطين لفتة كبيرة من الإعلام المحلي والعربي والعالمي، لاسيما مجيئه إلى مدينتي رام الله ونابلس عام 2013م، وتقديمه ندوتين حول أعماله الروائية، حيث قدمه الناقد الفلسطيني (عادل الأسطة) الذي درس روايتين من رواياته: الأولى تحدثت عن صورة اليهود في رواية " سوناتا لأشباح القدس "[2]، والثانية: صورة اليهود في رواية " البيت الأندلسي "[3]، ولعل هذه الدراسة تأتي في إطار الاهتمام بالأدب العربي الحديث بشكل عام.

---

[1] من الدراسات التي كتبتها (رزان إبراهيم) حول أعمال (واسيني الأعرج): "جدلية (الحقيقي والمتخيل)، (الفن والحياة) بين روايتي أنثى السراب ومملكة الفراشة "، وهي دراسة نشرت على مدونة " جسور الالكترونية الثقافية ". " رماد الشرق لـــ(واسيني الأعرج) الاحتفاء بالحياة وتمييع فكرة الحرب "، نشرت أيضاً على مدونة " جسور الالكترونية الثقافية ". " جماليات التلقي في رواية رماد الشرق "، نشرت على صفحة الكاتبة على شبكة التواصل الاجتماعي " الفيسبوك "، وغيرها من الدراسات، وقد درّست بعض رواياته في جامعة البترا، كما عمدت إلى عقد ندوتين في الأردن حول عدد من رواياته، فكانت الأولى في منتدى الرواد الكبار، وناقشوا فيها رواية " البيت الأندلسي "، والثانية عقدت في جامعة البترا بحضور (واسيني الأعرج) في تاريخ 19-3-2014م، وتحدث فيها عن سيرته الذاتية، التي ستصدر عن دار الآداب في شهر اكتوبر من هذا العام.

[2] ينظر: الأسطة، عادل: **اليهود في الرواية العربية: واسيني الأعرج في " سوناتا لأشباح القدس ". صحيفة الأيام.** فلسطين. 19 كانون الثاني 2014م.

[3] ينظر: السابق. **اليهود في الرواية العربية: واسيني الأعرج في " البيت الأندلسي ". صحيفة الأيام.** فلسطين. 26 كانون الثاني 2014م.

الفصل الأول

" البيت الأندلسي " ومنابع التأثير

1-1 تأثير رواية " دون كيخوته " في رواية " البيت الأندلسي "

2-1 أثر روايات واسيني الأعرج في رواية " البيت الأندلسي "

الفصل الأول

"البيت الأندلسي" ومنابع التأثير

1-1 تأثير رواية " دون كيخوته " في رواية " البيت الأندلسي":

تمهيد:

تشكل ظاهرة التأثر والتأثير مكوناً أساسياً من مكونات الأدب المقارن؛ التي كانت تمثل وازعاً مهماً في تلقي الآداب العالمية المختلفة، وتعرف ظاهرة التأثر بأنها الكلام الذي استقاه الكاتب ونثره داخل صفحات كتاباته المتنوعة من كتابات أدباء مشهورين، تمتاز كتاباتهم بخصائص ميّزتها عن غيرها من الكتابات الأخرى، وقد يلجأ الأديب المتأثر إلى التحوير والتغيير بما يناسب نصّه الأدبي، مشكّلا بذلك تجانساً نصياً داخل عمله.

وقد يذهب الكاتب إلى التأثر بالآداب العالمية؛ لتشابه نصه بنص أديب ما، أو لشعوره بأنه يمثل واقعه الذي يعيشه، يقول (محمد غنيمي هلال): " يشعر الكاتب الذي يحاكي الآخرين ويتأثر بهم، أنه بصدد من يشبهون مواطنيه، لكثرة ما بينه وبينهم من تشابه، بل إنه ليشعر أنهم مشاركوه في وطنه الفكري المثالي؛ وهم في الواقع يخدمون وطنه بإغناء أدبه والإسهام في نهضته الفكرية"[1].

ومن الذين مثلوا هذا الاتجاه واحتذوا به، الروائي (واسيني الأعرج)، فقد امتاز أسلوبه الكتابي بتأثره بالآداب العالمية المختلفة، والاعتماد على التراث العربي القديم في ترسيخ قواعد السرد الكتابي، فقراءة بعض رواياته توصل القارئ إلى تلك المصادر، من خلال الشكل الفني، ويشير الأسلوب السردي المتبع، إلى أن الكتابة الإبداعية لا تمثل جنساً أدبياً مغايراً عن الأصول الأولى لفن القصة، ولعل ذلك ما جعل الباحثين يرصدون الروايات الأولى له، ويتابعون تأثره بالتراث السردي من خلال روايته " نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري "، التي يرى

---

[1] هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن.** ط5. بيروت: دار العودة ودار الثقافة. 1987م. ص109.

فيها البعض تأثر الكاتب بــ "تغريبة بني هلال"[1] وظهر تأثره العميق بالأسلوب السردي القصصي في "ألف ليلة وليلة "، الكتاب الذي يمثل نافذة الأمل الإبداعي الذي أطل منه (واسيني الأعرج) على ساحة الكتابة الروائية، وبان تأثره بذلك الكتاب في روايتيه " رمل المايه: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "[2]، وتعدّ من الروايات التي تركت صدى واسعاً في أوراق النقاد والدارسين؛ لأن الكاتب عمد إلى أسلوب التجديد في محاكاة الليالي الألف، يقول (عبد الرحمن منيف): " يجدد واسيني الأعرج في رمل الماية العلاقة بألف ليلة وليلة، ولكن ضمن مناخ العصر الذي نعيش فيه "[3]، و رواية " المخطوطة الشرقية "[4]، ولم يقتصر تأثره بألف ليلة وليلة على هاتين الروايتين فحسب، وإنما ظهر تأثره بها في معظم أعماله الروائية، من خلال اللجوء إلى استخدام التضمين، الذي يعتمد فيه على تداخل الحكايات، وبذلك تكون قصص " ألف ليلة وليلة " الظاهرة الأكثر شيوعاً في روايات (الأعرج).

ومن المصادر الرئيسية التي اعتمد عليها (واسيني الأعرج) في الكتابة الإبداعية أيضاً، رواية " دون كيخوته "[5]، وهي من الروايات العالمية المشهورة، بل هي المهاد الأول في نشأة الفن الروائي – بشكل عام –، يقول (محمود أمين العالم): " قد يكون من التعسف أن نُحدّد نشأة الرواية بالقرن السادس عشر أو السابع عشر، أي بمرحلة خروج المجتمع الأوروبي بوجه خاص من نمط الإنتاج الإقطاعي إلى نمط الإنتاج الرأسمالي، أي بنشأة البرجوازية، وبالتالي اعتبار رواية (دون كيخوته) لسيرفانتس البداية المحددة لنشأة الرواية.."[6]، وتمتاز الرواية بسلاسة الأسلوب، والمغامرات التشويقية التي تجذب القارئ إلى الاستمتاع بها، كما يظهر فيها التأثر الجلي بالتراث العربي القديم، من خلال استخدام العناوين الشارحة، والعبارات المستصاغة، لاسيما الأسماء العربية المتمثلة براوي بعض الفصول " سيد حامد بن الأنجلي "،

---

[1] ومن الذين درسوا هذه الظاهرة (سعيد يقطين) في كتابه "الرواية والتراث السردي". ينظر: يقطين، سعيد. **الرواية والتراث السردي**. ص49 وما بعدها.

[2] الأعرج، واسيني: **رمل المايه**. ط1. دمشق: دار كنعان للدرسات والنشر. 1993م.

[3] ورد هذا القول على غلاف الرواية من الخلف، تأكيداً من دار النشر على أهمية الرواية.

[4] الأعرج، واسيني: **المخطوطة الشرقية**. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. 2002م.

[5] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ت: عبد الرحمن بدوي. ط1. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر. 1998م.

[6] العالم، محمود أمين. **الرواية بين زمنيتها وزمنها**. مجلة فصول. م12. ع1. 1993م. ص14.

وتشير الدراسات المختلفة إلى أن (سرفانتس) عمد إلى كتابة رائعته بعد خروجه من الجزائر، ولعل تلك اللفتة جعلت (واسيني الأعرج) يظهر عشقه لذلك العمل الروائي، لاسيما في روايتيه " البيت الأندلسي"[1]، و" حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر "[2]، ليظهر تأثره فيهما من خلال استخدام العناوين الشارحة، وتوظيف أسماء الشخوص التي وردت في رواية " دون كيخوته "، وتعد رواية " البيت الأندلسي " الأكثر تأثراً بها، وتكمن مظاهر التأثر في شخصيات الرواية، ومحتواها، لا سيّما الجزء التاريخي منها، وترتيب عناوينها، ومن أولى هذه التأثرات:

1-1-1: الشخصيات:

وظّف واسيني الأعرج في روايته شخصيات تتسم بحضور لافت في التاريخ الأندلسي تارةً، وفي رواية " دون كيخوته " تارةً أخرى، وكان جزء منها من خيال الكاتب نفسه، ومن الشخصيات التي استحضرها من رواية " دون كيخوته ":

أ. **سيدي أحمد بن غاليليو الروخو:**

تلعب هذه الشخصية الدور الرئيسي في الزمن التاريخي للرواية؛ فهو بطل الرواية وساردها في ذلك الجزء، وقد أتى بهذه التسمية من شخصية **(سيدي حامد بن الأيل)** المؤرخ العربي الذي وظفه (سرفانتس) راوياً ومؤرخاً لروايته، وتشير (ماسيكا) في مستهل رواية " البيت الأندلسي " إلى ذلك التأثر قائلةً: " **إنّ الرجل الذي تخبأ وراءه سرفانتس في روايته العظيمة دون كيشوت , كان هو غاليليو** "[3] فما دلالات هذه التسمية؟ وما أهميتها في كلتا الروايتين؟ ولماذا لجأ (الأعرج) للاقتداء بها وتوظيفها في عمله الروائي؟

تحتل شخصية (سيدي حامد بن الأيل) مكانة عظيمة في رواية " دون كيخوته "؛ فهو الراوي الأول لها، والمتدخل في فصولها، وقد وظّف هذه الشخصية لحبه للأدب الموريسكي،

---

[1] الأعرج، واسيني. **البيت الأندلسي.** ط1. بيروت: منشورات الجمل. 2010م.

[2] الأعرج، واسيني: **حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)**. المانيا: منشورات الجمل. 1999م.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** بيروت: منشورات الجمل. 2010م. ص17.

واطلاعه عليه، " حتّى أنّه كان مسكوناً بالموريسكيين الذين طُرِدوا من إسبانيا "[1]، وأراد أن يعكس من خلالها " رؤيته لطبيعة العلاقة بين العربي والأوروبي "[2]، متجاوزاً بذلك قرارات محاكم التفتيش التي نصت على ملاحقة الموريسكيين وتهجيرهم.

ويبدو تأثر الأعرج بهذه الشخصية من حيث: أولاً: **الإشتقاق؛** (فسيدي) مفردة عربية مستوحاة من مفردات المغاربة، وربما تعلمها (سرفانتس) جراء معايشته لهم في الجزائر، وهي كلمة تفيد التشريف والتباهي، وتعني " المولى "، يقول (دون كيخوته) رداً على (سينشو): " **أنت مخطئ فيما يتعلق باسم " سيد " لأنّ معناه بالعربية " مولى** "[3].

أما (حامد) فهو اسم عربي، لعل (سرفانتس) كان متأثراً بالأسماء العربية التي كانت منتشرة آنذاك، أو أنه متأثر بعادة الأدباء الموريسكيين، " الذين يلجأون إلى استخدام الألقاب المستعارة، مثل: مسلمة (أوبيدا)، محمد (الأسكريبانو)؛ خوفاً من محاكم التفتيش التي فرضت عليهم عقوباتٍ شديدة في حال العثور على مؤلفات لكتاب موريسكيين "[4]، ولعله أراد بذلك " اتّقاء النقد الاجتماعي والسياسي "[5]، والقارئ لحياة (ميغيل سرفانتس)، يجد أنّها حياة يتخللها الكثير من المآسي والأحزان، فعندما جاء بهذا العمل الإبداعي أراد أن يسقطه على شخصية مناهضة لمحاكم التفتيش؛ حتّى يستطيع أن يعبّر عمّا يدور في خلجات نفسه، من نقد سياسي واجتماعي وأدبي ولذلك نجده يشتم العرب ويقذعهم في الكثير من المواضع من الرواية، يقول: " **والاعتراض الذي يمكن أن يوجه من حيث صدق قصتنا هذه هو أن مؤلفها من العرب، والكذب شائع بينهم** "[6]، ويصف حال " دون كيخوته " عندما عَلِمَ أن راوي قصته عربي بأنه: " **تأسف من ناحية أخرى حين رأى أن مؤلف تاريخه رجل مغربي، كما يدل على ذلك اسمه " سيد "**

---

[1] بارالت، لوسي لوبيز: ***التراث الإسلامي في الأدب الإسباني*. الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس**. تحرير: سلمى الخضراء الجيوسي. ج1. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 1998م . ص754.

[2] البازعي، سعد: **مقاربة الآخر مقارنات أدبية**. ط1. القاهرة: دار الشروق. 1999م. ص42.

[3] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ط1. سوريا: دار المدى للنشر والتوزيع. 1998م. ص257.

[4] ينظر: بارالت، لوثى لوبينت: **أثر الإسلام في الأدب الإسباني**. ت: حامد أبو أحمد. ط1. القاهرة: مركز الحضارة العربي. 2000م. ص308.

[5] البازعي، سعد: **مقاربة الآخر مقارنات أدبية**. ص40.

[6] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج1. ص110.

لأنه يعتقد أنّه لا يمكن أن ينتظر من مثله أن يقول الحقيقة، لأنهم جميعاً كذابون، خداعون، مزيفون"[1]، وغيرها من الصور التي حملت طابعاً سلبياً للعرب والمسلمين، وبناءً على ذلك ظهر عدد من الدراسين المعارضين لهذه الرواية، منهم **(حسن حميد)** في كتابه " **البقع الإرجوانية في الرواية الغربية** " يقول: " وظّف (سرفانتس) اسم (سيدي حامد بن الأيلي)، ووصفه بالكلب والكاذب؛ لأنه يحاول أن يحمل الأكاذيب، واللامعقول في أحداث " دون كيشوت "، ويعلّقها بصفة يتصف بها العرب ألا وهي الكذب كما زعم، ذلك هو مفتتح العدائية التي يوطد أركانها سرفانتس رويداً رويداً في روايته " دون كيشوت "[2]، وكان (حميد) سليطاً في نقده لشخصية (سرفانتس) ولروايته " دون كيخوته "، معتبراً ذلك تقليلاً لذات العرب، ولنتاجهم العلمي والحضاري.

وفي مقابل ذلك وقف عدد من الدارسين حيال رواية (سرفانتس) موقف المؤيد لعمل جسد إبداعاً في الأدب العالمي والعربي، ومنهم: (عبد العزيز الأهواني) و(سعد البازعي) و(واسيني الأعرج)، وغيرهم من الدارسين والباحثين؛ يقول (سعد البازعي): " إنّ لسيدي حامد بننجلي فضلاً لا يجب أن يُنسى، كما يقول (سرفانتس) ضمناً، وعلاقته بأسبانيا أكثر تجذّراً وأهمية من علاقة ذلك الموريسكي (ريكوته) "[3]، أما (عبد العزيز الأهواني) فقد كان معجباً أشد الإعجاب بشخصية سيدي حامد، والذي أطلق عليها اسم (سيدي حماده) يقول: " إن لسيدي حماده مصدر متعة لا تنفد، وموضع تأمل وتعمّق في فنّ سرفانتيس الرائع الجميل، إنَّ ذكر سيدي حماده يُخْرِجنا لفترة قصيرة من سياق القصة إلى مواجهة المؤلف العبقري مواجهة مباشرة، ويتيح لنا النظر إلى شخصه نظرات سريعة... "[4].

وبناءً على ما تقدم، فإن (سرفانتس) كان واحداً من الأدباء الإسبانيين الذين تأثروا بالأدب العربي عامة وأدب الموريسكيين خاصة، فالقارئ المتمعن لروايته، يجد بأن (سيدي حامد بن الأيلي) كان له دورٌ إيجابيٌّ، ومتميزٌ فيها؛ حيث جعله متدخلاً لعامة فصولها، وهذا ما

---

[1] ثربانتس، ميغيل: دون كيخوته. ص261.

[2] حميد، حسن: **البقع الإرجوانية في الرواية الغربية**. سوريا: منشورات إتحاد الكُتّاب العرب. 1999م. ص132.

[3] البازعي، سعد: **مقاربة الآخر مقارنات أدبية**. ص41.

[4] الأهواني، عبد العزيز: **سرفانتيس وسيدي حماده**. المجلة. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. س5. ع96. 1964م. ص22.

سيوضحه الباحث، وقد مدح سرفانتس (سيدي حامد) في مواضع كثيرة، ووصفه بأنه حكيم وفيلسوف، وأما شتيمة العرب وصورهم السلبية المتكررة، فقد جاءت نتيجة الحياة السياسية التي كانت تمر بها البلاد آنذاك، فحتى تكون " دون كيخوته " كتاب القارئ الإسباني لجأ (سرفانتس) إلى هذه اللعبة الفنية.

والقارئ لكتب التاريخ الأندلسي، لا سيما التي تتحدث عن هجرة الموريسكيين وطردهم من إسبانيا، يلحظ أن مؤلفي هذه الكتب لجأوا إلى اقتباسات لآراء (سرفانتس) الرافضة لمثل هذه الأعمال، والدليل الأهم على ذلك كلّه هو رواية " دون كيخوته " نفسها التي كتبها (سرفانتس) بأسلوب ساخر وتهكمي؛ ليعبّر عن موقفه إزاء السياسات المتبعة في بلاده.

أما (الأيلي) أو (Benengeli) فيفسرها المستشرق (خوسيه كونده) بقوله: " إن ابن الأيل هي ترجمة عربية لاسم ثرفانتس نفسه، ولا بدّ أن يكون ثرفانتس قد تعلم بضع كلمات عربية أثناء إقامته في الجزائر أسيراً طوال خمس سنوات "[1] وقد أخذ بهذا الرأي أغلب الدارسين، ويقول سائس (دون كيخوته) (سينشو بانثا) في اسمه: " **أن اسمه** " **سيدي حامد نرنجانه** "؛ **لأنني سمعت مراراً من يقول إن المغاربة يحبّون البنجان (الباذنجان)** "[2]، ويذهب (عبد الفتاح كيليطو) إلى أن كلمة (Benengeli) " ينظر إليها عادةً باعتبارها تحويراً لابن الغالي التي تعني" النفيس، أو ثمن مرتفع، الذي يتجاوز الحدود، والذي يغلو ويغالي في الأمر "[3].

ومن خلال ما تقدم فإنّ اسم (سيدي حامد بن الأيل) هو اسم (سرفانتس) نفسه، راغباً من خلاله " إلى كتابة نص لا مثيل له، وعلى غير مثال؛ فكان النص الذي كُتب يقدم مفهوماً جديداً للكتابة والبطولة، ويبلور فهماً مغايراً للنص الذي يحمل قيماً مغايرة ودلالات جديدة "[4]، هادفاً من خلاله إلى خلق نظرية جديدة للكتابة الإبداعية، ورداً على الكاتب (ألونسو فرناندث دى آبيانيدا)

---

[1] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج1. ص113.

[2] السابق. ج2. ص257.

[3] كيليطو، عبد الفتاح: **لسان آدم**. ت: عبد الكبير الشرقاوي. ط2. المغرب: دار توبقال للنشر والتوزيع. 2001م. ص93.

[4] يقطين، سعيد: **دون كيخوتي والأسطورة الشخصية**. البحرين. مجلة ثقافات.ع15،16. 2005م. ص52.

الذي استعار اسم رواية (سرفانتس) وقام بانتحالها، وقد خصص جزءاً من فصول القسم الثاني من "دون كيخوته " للرد عليه.

أما (سيدي أحمد بن غاليليو الروخو) سارد الجزء التاريخي في رواية " البيت الأندلسي"، جاء اسمه على شاكلة اسم (سيدي حامد بن الأيل)؛ فـ(غاليليو) مأخوذ من كلمة (Benengeli)، والروخو هو اسم عائلة جده من أمه (رمضان الروخو)، وقد أضفى الكاتب على شخصية (سيدي أحمد بن غاليليو) شخصية جده الحقيقي، يقول: " أعطيت سيدي أحمد الكثير من صفات جدّي التي أعدت بناءها، ولست معنياً أيضاً إذا كانت حقيقية أم لا، المهم أني أدخلته في جلد جدي، ومنحته حياةً روائية ربما كنت أول من يصدّقها على اعتبارها حالة كتابية "[1].

إلا أن الاختلاف القائم بين الاسمين، يعود إلى اختلاف في نطق الحروف، " **فالاسم العربي لغاليليو هو تقريباً نفسه مع بعض التحوير الراجع أصلاً إلى النطق الإسباني: سيد أحمد بن خليل؟ الجيم الإسبانية تنطق حرف خاء** "[2] وتشير (ماسيكا)* إلى الصلة الوثيقة والجامعة للشخصيتين، تقول: " **أعدتُّ قراءة دون كيشوت الكثير من المرات، وفي أكثر من أربع لغات، وشممت نفس الرائحة** "[3]، أما (مارينا)* فتجزم بعد قراءتها لكتاب سرفانتس أن الشخصية المحورية هي شخصية والدها (سيدي أحمد بن غاليليو)، تقول (سيلينا) واصفة حال والدتها: "**فتشت الكتاب كلمة كلمة، نفساً نفساً، رعشة رعشة، فعرفت بسهولة أنّ الرجل الذي كان يروي في دون كيخوتة لم يكن في النهاية إلا والدها. أية مسافة في التسمية بين سيد حامد بن أنخلي وبين سيدي أحمد بن خليل؟ إلاّ مسافة النطق الإسباني الذي غيّر من أصل التسمية** "[4].

---

[1] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة. جريدة الدستور.** الأردن. 15-10-2010م.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص18.

* وهي شخصية محورية في الرواية، وامتازت بحبّها الشديد لمخطوطة (غاليليو).

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص18.

* شخصية ثانوية في الرواية، تمثل الإبنة الوحيدة لـــ (غاليليو)، وقد تعرفنا عليها خلال ابنتها (سيلينا) التي كانت ساردة لإحدى الأوراق التي عثر عليها في البيت الأندلسي.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص389.

ويجعل (واسيني الأعرج) من روايته استشرافاً مستقبلياً، بجعل (سرفانتس) شخصية ثانوية فيها، إذ يشير بأنه سيجعل (سيدي أحمد بن خليل) جزءاً من روايته " دون كيخوته "، وهذه من بدائع اللعب الفني الذي ابتكره الكاتب في روايته، يقول (سرفانتس): " **وسيلتي لعدم نسيانك هو أن أضعك في قلب الحروف المقبلة يا سِدْ هَامِتْ بِنِنْخَلي. فقال** " **سيدي أحمد بن غاليليو: سيد أحمد بن خليل، أو غاليليو أسهل عليك وعلى مَن يسمعك. فقال ضاحكاً: لا. أنت لست غاليليو. أنا مُصرٌّ أنك سِدْ هَامِتْ بِنِنْخَلي. ستكون سيّد حروفي القادمة، ولهذا سأحتفظ باسمك كما اشتهيته أنا، لا كما تريد أنت، فهو مني وفيه من روحك.** "[1]، ولعلَّ الكاتب أراد أن يوهم القارئ بوجود مخطوط قديم كتبه (سيدي أحمد بن غاليليو)، معتمداً بذلك على تاريخ (سرفاتس) في الجزائر، عندما كان أسيراً فيها، مسقطاً من خلاله موقفه من شخصية (سيدي حامد بن الأيل)، وموحياً إلى المكانة العظيمة التي امتازت بها شخصية (سيدي أحمد) في رواية " دون كيخوته ".

وبناءً على ذلك ذهب (واسيني الأعرج) إلى توظيف هذه الشخصية؛ ليعبّر من خلالها عن تاريخ شعب ذاق مرارة الطرد والتعذيب، جاعلاً نصّه الروائي نصّاً تنبؤياً، يستشرف من خلاله العمل الإبداعي الذي قدّمه (سرفانتس)، وتتجلى مكامن اللعب الفني في جعل (سرفانتس) واحداً من شخصيات الرواية، كما أراد أن يبين موقفه الايجابي من شخصية (سرفانتس)؛ وموقفه من طرد الموريسكيين: "**وكنت على علاقة طيّبة بالكثير من المارنيين والموريسكيين القادمين من طوليدو**"[2].

ثانياً: الأهمية؛ لم يظهر اسم (سيدي حامد بن الأيل) في بداية الرواية، وإنّما تجلى ظهوره في الفصل التاسع من الجزء الأول منها، عندما تحدث (سرفانتس) عن الكيفية التي حصل فيها على كُراسات مكتوبة بحروف عربية، فيبحث عن مترجم موريسكي ليترجمها، وعند

---

[1] الأعرج، واسيني: البيت الأندلسي. ص302.

[2] السابق. ص263.

ترجمتها، وجد أن مؤلفها مؤرخ عربي اسمه (سيدي حامد بن الأيلي) ومن هذا الفصل بدأت شخصية المؤلف العربي تظهر في الرواية، لا سيما في القسم الثاني منها.

إنَّ هناك الكثير من فصول " دون كيخوته " تبدأ بعبارة " يروي سيدي حامد بن الأيل.."[1] إشارة إلى الأهمية التي تمتع بها المؤرخ العربي المسلم، كما أسقط (سرفانتس) شخصيته عليه؛ حتّى يُعبّر عن موقفه من شخصية (دون كيخوته) الذي اعتبره الكثيرون بأنّه شخصية لا تمتاز بالحكمة، وإنما يطغى عليها السحر والجنون، يقول (سيدي حامد): " **من ذا الذي يسمع أقوال دون كيخوته هذا ولا يظنّه امرءاً حكيماً مُزوّداً بعقل كبير؟ والواقع أنّه لم يكن يُخرّف، كما رأينا مراراً في هذا التاريخ الكبير، إلاّ حين يتعلق الأمر بالفروسية، وفيما عدا ذلك كان يكشف عن عقل سليم , وفكر نيّر، حتّى أن أفعاله كانت في كل لحظة تكذب أقواله، وأقواله تكذب أفعاله. وفي تلاوة النّصائح التي أسداها إلى سنشو كشف عن استقامة في الحكم ووفرة العقل**"[2]، وامتاز (سيدي حامد) بحكمته وفصاحته وفلسفته، التي تنمّ عن حكمة وفلسفة سرفانتس نفسه، فنقرأ في الفصل الثالث والخمسين " النهاية الأليمة لحكومة سنشو بنثا " مثالاً على الحكمة التي امتاز بها (سيدي حامد) يقول: " **من الخطأ الفاحش الظنّ أنَّ كلَّ الأمور ينبغي أن تظلَّ في هذه الحياة على حالها. بل الأمر بالعكس، كلُّ شيء يدور: فالربيع يتلوه الصيف، وهذا يتلوه الخريف، والخريف يتلوه الشتاء.... وهكذا يدور الزمان على نفسه باستمرار، كعجلة متحركة ابداً. والحياة الإنسانية هي وحدها التي تجري في نهايتها، أخف وأسرع من الزّمان نفسه، دون أمل في التجدد، اللهم إلاّ في الحياة الآخرة التي لا حدّ لها ولا نهاية** "[3]. فعلق (سرفانتس) على ذلك قائلاً: " **هكذا تكلّم سيدي حامد، هذا الفيلسوف المسلم...** "[4]، ووظف (سرفانتس) (سمسون كرسكو) شخصية ثانوية في الرواية، تمثل المحامي المدافع عن (سيدي حامد) الذي

---

[1] ينظر على سبيل المثال صفحات الجزء الأول (161، 243، 325)، أمّا الجزء الثاني (241، 253....).

[2] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ط1. سوريا: دار المدى للثقافة والنشر. ج2. 1998م. ص439.

[3] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص506.

[4] السابق. ج2. ص506.

شتمه (دون كيخوته)، وسائسه (سنشو)[1] دلالةً على أهمية المؤرخ العربي الذي نال مكانة تاريخية في الرواية.

أما (سيدي أحمد بن غاليليو) في " البيت الأندلسي " فكان له دَوْرٌ مهمٌ في الرواية؛ حيث كان سارد الجزء التاريخي منها وبطله، كما يُمثّل الركن الأساسي منها؛ فمحور الحديث الذي دار في الزمن الحاضر – على لسان مراد باسطا – يتناول جزءاً مهماً من مخطوط (سيدي أحمد بن غاليليو)، كما جعل الكاتب الأوراق الواردة في الرواية موسومة باسمه، ومجريات الأحداث المكتوبة بداخلها تعود إلى زمنه، وقد اعتبر (واسيني الأعرج) هذه الشخصية " شخصية افتراضية في نص موازٍ هو المخطوطة، وأنه يمكن الاستغناء عنها في الرواية "[2] ولعل (واسيني الأعرج) ذهب إلى ذلك من حيث درجة الحضور في الرواية، أما من حيث منزلته فيها، فلا نستطيع أن نتعرف على تاريخية " البيت الأندلسي "، ولا حياة الموريسكيين في الأندلس قبل الهجرة من دون (سيدي أحمد بن غاليليو) أو أي شخصية أخرى لها نفس المنزلة التي تمتع بها (غاليليو) في الرواية.

ب. ميغيل دي سرفانتس[3]:

وهو إحدى الشخصيات الثانوية في رواية " البيت الأندلسي "، وحضر في أربع أوراق من أوراق مخطوطة (سيدي أحمد بن غاليليو)، وسرد بعض أحداثها، وتجلى حضوره في الرواية أثناء الأنباء التي حكت عن اعتقال القرصان (دالي مامي) لمجموعة من الإسبانيين، فتم

---

[1] ينظر: ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص257، 264، 265، 266.

[2] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة. جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

[3] ولد (ميجيل دي ثربانتس سابدرا) – مؤلف الرائعة العالمية (دون كيخوته) في قلعة هنارس عام 1547م، أمضى طفولته في مدينة بلد الوليد، حيث كان أبوم يمارس مهنته، وانخرط في الجندية سنة 1568م، واشترك في معركة الليبانتو البحرية عام 1571م، واشتهر جنديا ممتازاً، وفي طريق عودته إلى إسبانيا هاجمت شفينة الجاليرات التركية، وأخذته أسيراً إلى مدينة الجزائر، وهناك قضى خمس سنوات سجيناً، له الكثير من المؤلفات مثا: رحلة البرناسو، وحمامات الجزائر، والجلف السعيد وغيرها، واشتهر بثقافته الواسعة، حتّى أنه لقب بــــ أمير الأدب الإسباني، توفي في الثالث والعشرين من أبريل من عام 1616م. ينظر: ثربانتس، ميغيل. **دون كيخوته**. ت: عبد الرحمن بدوي. ج1. ص8 ، وينظر: أبو ملهم، نجيب. **سرفانطيس أمير الأدب الإسباني**. تطوان: مطبعة المخزن. 1947م.

تسليمهم إلى (حسن فينيزيانو)، الذي طلب من صديقه (حميد كروغلي) مترجماً يتقن الإسبانية، ووقع الاختيار على (سيدي أحمد بن غاليليو)؛ لأنّه كان مُتقناً لعدد من اللغات منها الإسبانية، وبشهادة سيده (حميد كروغلي) الذي يقول: " **كلّمني اليوم الرايس سيدي الرايس أرناؤوط مامي، أنّهم ألقوا القبض على مجموعة من الرهائن يبدو أنَّهم في غاية الأهمية، ويحتاجون إلى مترجم يثقون فيه، فكرت فيك، وقلت بلا دراية وبشكل عفوي: لن تجدوا أحسن من غاليليو الروخو. رجل طيّب ويتقن لغات عديدة**"[1]، ولأنه كان على دراية بأن (غاليليو) كان واسع الثقافة، ومحباً للكتب والمخطوطات، فقد التقى (غاليليو) بـــ(سرفانتس)، ودار بينهما حوار مطول، غلب عليه الكثير من الحكمة والفلسفة التي امتاز بها الشخصان.

إن الهدف من وجود شخصية عظيمة كـــ(سرفانتس) في رواية (واسيني الأعرج)، هو لعبة فنية أرسى الكاتب دعائمها باختياره، وإجراء حوار مع مؤرخ روايته (سيدي أحمد بن غاليليو)؛ ليؤكد لنا الأسباب التي جعلت (سرفانتس) يذهب إلى اختيار تلك الشخصية في روايته، وبالتالي فقد كان (واسيني الأعرج) بمثابة الناقد، الذي أراد أن يُعبّر عن وجهة نظره من شخصية (سرفانتس) (سيدي حامد بن الأيل)، كما أراد أن يوضح معالم رواية " دون كيخوته " بأنها استمدت أسلوبها من فن القصص العربي، لاسيما (ألف ليلة وليلة)، وسنرى من خلال الحوار الذي دار بين الشخصيتين، الدافع الذي دفع (سرفانتس) إلى تأليف روايته، وبذلك تكون " البيت الأندلسي "، رواية عبّر من خلالها كاتبها عن وجهة نظره من رواية " دون كيخوته " التي أعدّها المصدر الثاني من مصادره التراثية، والتي اعتمد عليها في كتاباته الروائية المتعددة.

وقد أشار (واسيني الأعرج) إلى اهتمام (غاليليو) ومحبته لـــ(سرفانتس) أول دخوله قاعة الانتظار داخل قصر (حسن فينيزيانو)، يقول (غاليليو): " **نظر إليّ الرجل الأحمر. شعرت كأنّي أعرفه وكأنّه يعرفني**"[2]، إشارة إلى الشبه الذي جمع (سرفانتس) بـــ(غاليليو) في الكثير من المواقف والأحداث، لاسيّما موقفهما من الحرب وقادتها؛ فكلاهما شارك في الحرب وعرف

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص186.

[2] السابق. ص254

ويلاتها، وتعرف عن قرب على قادتها، فــ(غاليليو) عندما وقع أسيراً في سجون محاكم التفتيش شعر بقيمة الحرية، وفي هذه المحنة وجه كلامه للقادة الفاتحين: " **كنت مؤمناً بشيء واحد وهو أنّي لم أرتكب خطأً، وأنّي كنت أدفع ثمن تاريخ صنعه الآخرون**"[1]، كما رأى في (حسن فينيزيانو) بأنه قائد محبّ للنساء، وعاشق للسلطة، يقول: " **هل تظن أن فينيزيانو يحتاج إلى النساء أو إلى المال؟ له ما يمكن أن يُعيّش به اجيالاً متعاقبة، وقروناً عديدة. هناك سلطة ضامرة أكبر من ذلك كلّه. الرغبة في السلطان المطلق وتحسيس النّاس به**"[2].

أما (سرفانتس) فكان موقفه من قائده (دون خوان النّمساوي) مشابهاً لموقف (غاليليو)؛ فيصفه بأنّه محب للرياء، والظهور، يقول إنّه " **جمع وراءه كُلّ قوات الدّنيا ليثبت أنه الأقوى والأعظم، ولكن أشياء كثيرة فلتت منه وخسر الكثير من حروبه التي لم تكن ضرورية. العواقب تقاس بنهاياتها. ماذا أعطت حروبنا؟ أنا ركضت وراءه عن قناعة كبيرة وبلا شك كان مقتنعاً بما كان يقوم به. لكن من حيث كان يريد أن يكون عظيماً، كان يتضاءل كلّ يوم قليلاً. البشر في النهاية مخ واحد يشتغل في اتجاهات متعددة بحسب الرياح التي قد تكون شرقية أو غربية**"[3]. وقد وقف من الحرب موقف الرافض منها، فلا فائدة طائلة منها، يقول متأملاً: " **البحر لا يجيش فقط بالحروب الهالكة يا غاليليو، ولكن بالحماقات أيضاً، التي يركضون وراءها حتّى الموت، قبل أن يتفطنّوا إلى ذلك متأخرين. إن الثقة الزائدة واليقين الصارم، مقتلان مدمران**"[4]. ونلاحظ أنه يختم كل موقف بحكمة يزجي من خلالها عبرات علّها توقظ النّائمين. ووافق (غاليليو) (سرفانتس) في موقفه من الحرب، يقول (غاليليو): " **كل حرب مهما كانت عادلة، تتبطن في عمقها قدرا معيّناً من العجز والتفكير** "[5]؛ لأن خوض الحروب إما أن ينهض بالدولة، وإما أن يكسرها سنين عددا، يقول: " **نحتاج دوماً إلى انكسار عظيم لنعود إلى يقيننا الوحيد،**

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص77

[2] السابق. ص267.

[3] السابق.

[4] السابق. ص269.

[5] السابق. ص270.

الخسارة. حتى عندما نربح نظلّ في عُمْق خسارة لا نُدركها إلا لاحقاً، بعد زمن طويل "[1] وفي هذا يقول (سرفانتس): " **بعض هذه الحروب ليست حروباً، ولكن مجرد طلقات أخيرة لإقناع النّفس المنهكة أنَّها قاومت ولم تستلم** "[2]، والقارئ لكتب التاريخ، يجد بأن المعركة التي خاضها (محمد بن أمية) لم تطل، وكانت النتيجة مقتله، وإبادة الموريسكيين وطردهم من البلاد.

وكل هذه الإشارات استوحاها المؤلف؛ ليدلل على التقارب الجامع بين (غاليليو) و(سرفانتس)، ولعله أراد من ذلك أن يعبر عن موقفه من أسباب اختيار (سرفانتس) لـــ(سيدي حامد) مؤرخاً لروايته، ولذلك فإن هناك الكثير من الكلمات التي تدلل على اهتمام (سرفانتس) بـــ(غاليليو)؛ فعندما كان (غاليليو) يحدّثه عن حرب الرماد، كان (سرفانتس) سعيداً بذلك، يقول (غاليليو): " **كان سعيداً مثل الطفل وهو يسمعني. طلب منّي إذا كان بإمكانه أن يسجل بعض الملاحظات من ثرثرتي فلم أمانع**"[3]، ويقول أيضاً: " **كان الرجل الأحمر يتأملني بكل انتباه، ويتشرب كلماتي باستمتاع كبير رأيت تجليّاته في عُمْق عينيه.** "[4]، وكان الانصات غالباً على شخصيته في أثناء أسره، يقول (غبريال وهبة) في كتابه " دون كيشوت بين الوهم والحقيقة ": " انغمس ميجيل في الحياة الجديدة فكان يتناول غذاءه ويغتسل ويتجاذب الحديث مع غيره من الأسرى ويستمع إلى قصصهم وحياتهم السابقة في أوطانهم.. وأنصت إلى مشاعرهم المتباينة من حب وحزن، وكيفية أسرهم، وآمالهم في المستقبل "[5]، ولعل (واسيني الأعرج) أراد أن يلفت انتباه القارئ إلى نفسية (سرفانتس) عند استماعه إلى (غاليليو)، ويدوّن الملاحظات التي ستكون فيما بعد هي نفسها فصلاً كاملاً من فصول رواية " دون كيخوته " واسمه " تاريخ الأسير "، الذي سنلحظ من خلاله مدى التشابه المطابق بينه وبين ما ورد في بعض أوراق (غاليليو)، ويعدّ هذا جزءاً من اللعبة الفنية التي وظفها (الأعرج) في روايته؛ ليُظهر من خلالها الجذور التأسيسية لبعض الفصول الورادة في " دون كيخوته ".

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص270.

[2] السابق. ص271.

[3] السابق. ص259.

[4] السابق. ص268.

[5] وهبة، غبريال: **دون كيشوت بين الوهم والحقيقة.** القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989م. ص46

ويُظهرُ الحوار بين الشخصيتين مبدأ التعايش الذي دعا إليه كلاهما، فموقفهم من الحرب كان دالاًّ على ذلك، وإيمان (سرفانتس) بأن للموريسكيين وطناً في إسبانيا، إشارة إلى النزعة الإنسانية التي غلبت على شخصيته، يقول واصفاً حالهما نتيجة الحروب والمعارك: " **كلانا فقد شيئاً ثميناً، أنا خسرت جزءاً من جسدي في حرب لبانت، ذراعي، وأنت فقدت وطناً، فلا الذراع ينبت ذاتياً، ولا الوطن الأول يزْرع من جديد فينبت، ومع ذلك علينا أن نتعود على الفقدان والعيش** "[1] ويقول أيضاً: " **من يعلم اليوم، بعد ثمانية قرون من الزمن وأكثر، أنّ دمنا هو دمنا؟ ماذا كان يفعل المسلمون الذين اختلطوا بنا، في أرضنا؟ مذا بقي منهم وماذا بقي منّا صافياً، بعد كلّ هذا الزّمن؟ دمهم فينا ودمنا فيهم** "[2]. إنّ النزعة الإنسانية ومبدأ التعايش اللاتي تمتع بها (سرفانتس) – في البيت الأندلسي – هي نفسها التي كان يتحلى بها (سيدي حامد بن الأيل) في رواية " دون كيخوته "، يقول (ابن الأيل): " **إنِّي وإن كنت مسلماً فإني قد عرفت من اتصالاتي بالنّصارى، أنهم يقولون أنّ القداسة في المحبة، والتواضع، والإيمان، والطاعة والفقر**"[3].

أما الهدف الأسمى الذي سعى إليه (واسيني الأعرج)، من حضور (سرفانتس) داخل نصوص الرواية، يكمن في بيان الأسباب التي دفعته إلى كتابة روايته " دون كيخوته "، الذي حاول من خلالها " أن يستولي على انتباه القرّاء من معاصريه، وتُظهر أصالة عبقريته في معالجته لمواضيع الحياة والفن الأساسية بطلاوة لا يمكن تقليدها، وامتلاك اللغة لا يجاريه فيه إلا القليل "[4] وهي الرواية التي أضفت عليه لقب (أمير الأدب الإسباني).

ومن العوامل التي أسهمت في إبداع (سرفانتس) ما يلي:

1) جمال قصر (حسن فينيزيانو) الذي لاقى إعجاب الداخلين إليه، لاسيما (سرفانتس) و(غاليليو)، عندما كان اللقاء الأول لهما في صالة الضيافة التابعة للقصر، يصف

---

[1] الأعرج، واسيني. **البيت الأندلسي**. ص263.

[2] السابق.

[3] ثربانتس، ميغيل. **دون كيخوته**. ج2. ص447.

[4] كامب، جان: **الأدب الإسباني**. ت: بهيج شعبان. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1956م. ص65.

(غاليليو) القصر قائلاً: " **كان قصر حسن فينيزيانو جميلاً. يقع وسط غابة من الصنوبر والأشجار ذات النوّار الملوّن، البنفسجي، والبرتقالي، والوردي، والأصفر، تغطّي الأسقف والأسطح العالية، عندما تخطينا الفحص دخلنا في عمق الصحن الذي كانت تتوسطه نافورة تقذف بالماء عالياً** "[1] فخطا ميجيل داخل السراية كأنه يدخل عالماً عجيباً غير حقيقي، عالماً بدا له، بفخامته وزخرفاته المعمارية، مسحوراً أي واقعاً تحت تأثير السحر.. ذلك الذي سيستهوي في يوم من الأيام فارسه دون كيخوتي[2].

2) موقفه من الحروب، وعدائيته لها؛ إنّ حديثه عن الحرب وويلاتها، ووصف طبائع البشر، لاسيّما قادة المعارك، دفعت بـــ(سرفانتس) إلى القيام بعمل يعبّر من خلاله عن غضبه من سياسات محاكم التفتيش، وطردهم للموريسكيين، يقول (سرفانتس) بعد حديث عن قائده (دون خوان النمساوي) والويلات التي ألحقها به: " **هل تدري يا غاليليو، أحلم كلّ ليلة أن أقول هذا كله في كتاب يسع الأهواء البشرية، وأطماعها الخفية وطبائعها التي لا تقاوم، وخوفها من مبهم ملتصق بها، تسحبه وراءها أنّى ذهبت. أن أقولها بما يكفل الوصول إلى العمق الخفي فيها عن طريق التهكم والسخرية. أقوى سلاحين وأذكاهما. أمام غباوة العصر والبشر** "[3]. إشارة إلى الرائعة العالمية " دون كيخوته "، ويقول بعد سرد موقفه من الحرب ومزج شخصيته بـــ(غاليليو): "**لا أستطيع أن أقول هذا أمام محاكم التفتيش المقدس، لكن قانون الطرد والتهجير والتعذيب، كان مشيناً وحاقداً. هذا لن يولّد في النهاية شيئاً آخر إلا المزيد من الكراهية والأحقاد... الخير يورّث، ولكن المؤسف، هو أن الأحقاد تورث أيضاً. لنا يا عزيزي سلاح السخرية والتهكم والحكاية. هذا لا يستطيعون تجاهه أي شيء**"[4]. والقارئ لرواية "دون كيخوته" يجد أن السخرية والجنون من العلامات التي تطغى على الرواية، فيبين (الأعرج)

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص251.

[2] وهبة، غبريال: **دون كيشوت بين الوهم والحقيقة**. ص50.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص267.

[4] السابق. ص286.

الأسباب التي دفعت سرفانتس إلى ذلك، جاعلاً " البيت الأندلسي " نصّاً تنبؤياً يستشرف من خلاله تأليف العمل الإبداعي الذي سطّره (سرفانتس) في " دون كيخوته ".

إن (دون كيخوته) هو نفسه (سرفانتس)، الذي عاش حياةً ممزوجة بالمرارة والأحزان، مستغلاًّ بذلك انتشار كتب الفروسية التي كانت محطّ إعجاب الكثيرين، وكان واحداً من القرّاء المثقفين، الذين يجعلون من القراءة سنّةً في حياتهم، يقول: " **قضيت فترة طويلة بين مرافئ نابولي وباليرمو، أتقنت فيها اللغة الإيطالية التي قرّبتني من عبقرية كتابها العظام. أنا رجل مولع بالقراءة** "[1] فوجد في كتب الفروسية ملاذاً للتعبير عمّا يدور في خلده من مواقف سياسية واجتماعية وأدبية، فاختار شخصية (دون كيخوته) الذي جعله مهووساً بكتب الفروسية، حتى أنّه فقد عقله لشدة حبّه وإعجابه بها، وعلى الرغم من ذلك، أراد (سرفانتس) أن يخلّد في نفسية بطله طابعاً من الفلسفة والحكمة؛ حتّى يشعر القارئ بالأهداف التي يسعى إليها. والقارئ للفصول التي تحدثت عن تولي سائسه (سينشو) الحكم، يرى الحكمة الرصينة المنبعثة من الوصايا التي اختطّها (دون كيخوته) والتي تضمنت مجموعة من النصائح في كيفية الحكم، ومراعاة الناس لأمور حياتهم، يقول (دون كيخوته): " **أكتب إلى رؤسائك مرّتين أنَّك تعترف بالجميل، إنَّ الجحود ابن الكبرياء، ومن أفظع الخطايا التي يمكن ارتكابها، ومن يُقدّر النعمة حقّ قدرها، يدل على أنه سيشكر نعمة الله الذي يسبغ كُلَّ يوم عليه آلاف النعم** "[2]، وهناك الكثير من الأمثلة على الحكمة التي امتاز بها (دون كيخوته) والتي تنمّ عن شخصية صاحبها (سرفانتس).

تمثل رواية " البيت الأندلسي " النص التحليلي الذي أراد الكاتب من خلاله أن يعبّر عن رأيه، وأن يبين موقفه من رواية " دون كيخوته " التي اعتبرها من مصادره التراثية في كتابته الروائية، لافتاً انتباه قارئيه إلى أن " البيت الأندلسي " الجواب لمن أراد أن يسأل: لماذا " دون كيخوته "؟ كنت قد أشرت سابقاً إلى استشرافه للرواية الإسبانية، وبيان أسباب كتابتها، موضّحاً ذلك من خلال حضور كاتبها بين سطور " البيت الأندلسي "، على سبيل اللعب الفني، وينتقل

---

[1] الأعرج، واسيني: البيت الأندلسي. ص276.

[2] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص496.

الكاتب، على لسان (سرفانتس)، إلى الحديث عن أصل " دون كيخوته "، وهل تأثر صاحبها بالفن القصصي العربي، لا سيما " الف ليلة وليلة "؟.

يحتل الفن القصصي مكانته المرموقة بين الآداب العالمية المختلفة، اعتماداً على جذوره الأصلية المتجسدة بفن القصة عند العرب، الذي كان محطّ أنظار الكثير من كبار الأدباء الأوروبيين، الذين اتخذوا من بعضها ركناً أساسياً في كتابتهم، ومن أبرز هذه القصص (الف ليلة وليلة) التي انتشرت في أوروبا مطلع القرن الثامن عشر الميلادي، وكانت إسبانيا واحدة من الدول التي تأثرت بالفن القصصي العربي؛ لأنها عايشت التراث العربي فترة وجود المسلمين في الأندلس، " وقد تم إدراج بعض هذه القصص في مجموعات، انطلقت معظمها من قصة إطارية، وانتشرت أولاً عن طريق الرواية الشفوية على لسان الحكائيين والأدباء "[1]، ومن أبرز الأدباء الإسبانيين الذين تأثروا " بألف ليلة وليلة " (ميغيل دي سرفانتس) في روايته " دون كيخوته ".

تمتاز قصص "الف ليلة وليلة" " بالأحداث التي تتوالد بعضها من بعض، ويحدث توالدها امتداداً، فتخلف شخوصاً وأوضاعاً جديدة، بحيث لا نستطيع القول إن هذا الحدث ينتهي عند هذه الشخصية أو في هذا الموقع، هذا التوالد الحي، الغى بشكل أو بآخر مركزية البطل، كما ألغى وقوف مجرى التاريخ عند حدث معين "[2]، وقد اعتمد (سرفانتس) في روايته على هذا الأسلوب في عدد من فصول الرواية، لا سيما الفصل الذي يتحدث عن تاريخ الأسير؛ والذي يبدأ نهاية الفصل السابع والثلاثين (استمرار قصة ولية العهد الشهيرة ميكو ميكونا ومغامرات شائقة أخرى) وبينما كان (دون كيخوته) يثني على سيدته (ميكو) فإذا برجل يلبس الزي العربي، ومعه امرأة عليها ملامح الموريسكيين، ويدور حوار قصير في الفصل نفسه مع الشخصين، وينتهي الفصل بخطبة لدون كيخوته، ثم يبدأ الفصل الثامن والثلاثون باستمرار خطبة (دون كيخوته)، وبعد انتهائه جلس الجميع على مأدبة العشاء، وطلبوا من الرجل الأسير أن يقصّ لهم حكايته فقال لهم: " **ستسمعون تاريخاً حقيقياً، ربما لا تساويه أبدع الأساطير، فأعيروني كل أسماعكم،**

---

[1] البطّوطي، ماهر: **الرواية الأم الف ليلة وليلة والآداب العالمية** . ط1. القاهرة : مكتبة الآداب . 2005م . ص30.

[2] النصير، ياسين: **البناء الفني للحكاية في الليالي**. بغداد: مجلة المورد. م8. ع 4. 1979م. ص615

فصمت الجميع، وأنشأ يقول، بصوت رخيم: "[1] ويبدأ بعد ذلك بفصل جديد بعنوان " تاريخ الأسير"، فالأسلوب الذي اتبعه (سرفانتس)، مشابه لما ورد في " الف ليلة وليلة "؛ حيث يخرج المؤلف عن الموضوع الرئيسي للرواية، ولعل (سرفانتس) ذهب إلى مثل هذه القصص؛ حتّى يُعبِّر عن الكآبة التي كان يمرّ بها آنذاك، يقول (عبد الجبار السامرائي): " أتاحت ألف ليلة وليلة للقارئ الأوروبي سبيل الهروب إلى عالم غريب، يبدو متحرراً من كآبة عالمه الناجمة عن التقاليد المتعنتة – الكلاسيكية – التي كانت تثقل كاهله "[2] ولعلّ في ذهاب (سرفانتس) لتوظيف هذا الأسلوب تأكيداً على معاناته، جرّاء سياسة محاكم التفتيش تارةً، وأخطاء الأدباء المتفشية طوراً آخر.

ولقد أشار (غاليليو) إلى أثر القصة العربية التي انعكست على أعمال (سرفانتس)، فبعد أن أنهى قصة منفاه وحياته في الأندلس، كان (سرفانتس) يستمع إليه متلهفاً وسعيداً بالأسلوب الذي كان يتحدث به (غاليليو)، والذي رأى فيه أسلوباً شبيهاً لِما سمعه من حكايات العرب في طليطلة وغيرها، يقول (سرفانتس):

" **أنا مندهش ليس فقط من قصتك وكرمك واستماتتك من أجل شيء تظنّه الأصدق والأصح، ولكن من طريقتك في حكيها. يبدو أننا نتقاسم نفس الملكة. كان يقال لي إن الموريسكيين شطّار في قص الحكايات، وأشهد أني رأيتهم في حي اليهود والمسلمين، في الكالا دي هناريس، وفي أسواق طليطلة... ثم ذهبت مرة إلى سوق بلنسية، فرأيت المشهد نفسه، يقبضون على أواصر النّاس، ويجعلونهم يعيشون معهم بكل حواسهم قصصهم، ولا يهم بعدها إذا ما كانت تلك القصص التي يرونها حقيقية أم مختلفة...**"[3] مشيراً إلى الأسلوب الشفهي الذي كان رائجاً بين القصص الأندلسية آنذاك، والتي اعتمدت على المشافهة، ولقد تحدث (سرفانتس) عن كيفية قص القصة، مستدلا بذلك على الرواة العرب الذين كانوا يقصّون القصص مشافهة في

---

[1] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص82.

[2] السامرائي، عبد الجبار محمود: **أثر الف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية**. بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر. 1982م. ص9.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص260.

الأسواق وإعجابه بأسلوبهم، يقول (غاليليو): " **سألني في إحدى المرات ونحن نستمع للقوال، في سوق الجمعة: هل تظن أن هؤلاء النّاس يشكّون في القصص المروية؟ لو يشكّون لحظة واحدة، لن يبقى واحد منهم في هذا المكان يتتبع الباخية – الحكاية – حتى نهايتها. يستمعون بيقين مطلق، وينسحبون من هذه الحلقة باليقين نفسه، في عقولهم وقلوبهم. هكذا المرويات يا صديقي. عندما نرويها لغيرنا بطريقتنا الخاصة، علينا أن لا نفسدها بالعقل ونتركها كما هي**"[1]، ويقول (سرفانتس) حالماً بكتابة عمل شبيه بأسلوب القصة العربية: " **أحلم أن أكتب يوما شيئاً شبيهاً بهذا، أقول فيه ما يربطني بهذا الوجود الذي يفسده البشر كل يوم قليلاً، وأصوغ ذلك كلّه داخل قهقهة ساخرة حادة تشبه ضحكة الشيطان وهو يكتشف أن كل الذين كانوا يحيطون به، لم يكونوا إلا مجرد حمقى صغار** "[2]، مشيراً إلى روايته " **دون كيخوته** "، ولعل هذا رأي (واسيني الأعرج) نفسه من أنَّ الرواية متأثرة بأسلوب القصة العربية.

ج. **زريدة:**

من الشخصيات الثانوية في الرواية، وتمثل الشخصية المثقفة التي تتقن عدداً من اللغات ومنها الإسبانية، وقد اختارها (حسن فينيزيانو) مراقبة على (غاليليو)، في أثناء اجتماعاته مع (سرفانتس) داخل قصره، ويرى (غاليليو) أنَّ (زريدة) تنحدر في نسبها إلى الموريسكيين، يقول: "**صارحتنا أنها تنقل يومياً تقارير إلى سيّدها، ولكنّها طمأنتنا أنها لن تضرّنا أبداً فنحن من جلدها، كما تقول** "[3].

تُعدُّ (زريدة) واحدةٌ من الأسماء التي خلّدت صورتها في ذهن (واسيني الأعرج)، وهي من أشكال التأثر برواية " دون كيخوته "؛ (فزريدة) كانت حاضرة في رواية (سرفانتس)، لاسيما في الفصل الذي يتحدث عن تاريخ الرجل الأسير، وكان حضورها باسم " للاثريا " وقد علّق (عبد الرحمن بدوي) على هذا الاسم قائلاً: " **كتبها ثربانتس Zoraida فرأينا أن ثربانتس هو**

---

[1] الأعرج، واسيني: البيت الأندلسي. ص303.

[2] السابق. ص303.

[3] السابق. ص258.

أقرب الأسماء العربية والإسلامية لهذا الاسم، واللا باللغة البربرية تعني السيّدة "[1]، و(ثريا) أو (زريدة)، اسم حقيقي ورد في كتب التاريخ، ولعلّ (سرفانتس) كان متأثراً به، وهو اسم امرأة رومية مسيحية تزوجها (أبو الحسن علي بن سعد) الحاكم العشرون لمدينة غرناطة، وهو والد أبو عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس، يقول (محمد عبد الله عنان) في كتابه (دولة الإسلام في الأندلس): " ركن السلطان أبو الحسن في أواخر أيامه إلى حياة الدعة، واسترسل أهواءه وملاذه، واقترن للمرة الثانية بفتاة نصرانية رائعة الحسن، تعرفها الرواية الإسلامية باسم " ثريا " الرومية، وتقول الرواية الإسبانية إن " ثريا " هذه اسمها النصراني " ايسابيلا "، وتعرفها الرواية باسم " زريدة "، كانت ابنة عظيم من عظماء إسبانيا وهو القائد " سانشو خمنيس دي سوليس " وأنها أُخذت أسيرة في بعض المعارك، وهي سبية فتية، وأُلحقت وصيفة بقصر الحمراء فاعتنقت الإسلام، واتسمت باسم ثريا أو كوكب الصباح، فهام بها أبو الحسن، ولم يلبث أن تزوجها واصطفاها على زوجه عائشة "[2].

إلا أن (سرفانتس) ذهب إلى توظيفها في روايته بصورة معاكسة، حيث جعلها فتاة تنتمي إلى أسرة مسلمة، واعتنقت المسيحية عن طريق خادمة تعمل في بيت والدها، وقامت بمساعدة الإسبان المسيحيين في الخروج من سجون المغاربة، وآثرت الهرب مع الرجل الأسير إلى إسبانيا، أما كتب التاريخ فترى أن (ثريا) مسيحية بالأصل وليست مسلمة، ولعل خير ما يدل على ذلك قول (سرفانتس): " **ما الذي يجعل زريدة ترغب في الخروج بعد كل هذا الزّمن الذي قضته في هذه المدينة، وهي المسيحية التي أسلمت؟**"[3]، فيوجد تناقض في الآراء بين (واسيني الأعرج) و(سرفانتس) حول شخصية (زريدة)، إلا أن السؤال الذي لم أجد له إجابة ماذا تعني (زريدة) بقولها لــ(غاليليو) و(سرفانتس) " أنا من جلدكم؟؟ " ولعل (واسيني الأعرج) هو الوحيد

---

[1] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص77.

[2] عنان، محمد عبد الله: **دولة الإسلام في الأندلس**. العصر الرابع. ط4. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1997م.. ص198، وانظر أيضاً: المقّري، أحمد بن محمد. **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. م4. تح: إحسان عباس. بيروت: دار صادر. 1968م. ص514

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص289.

الذي يستطيع الإجابة على مثل هذا السؤال، الذي يرى أن اسم (زريدة) هو اسم حقيقي عند (سرفانتس)، يقول: "زريدة كانت حلم سرفانتس وأكاد أجزم أنّها شخصية حقيقية بالنسبة له "[1].

إنّ الأحداث التي عاشتها (زريدة) في كلتا الروايتين – دون كيخوته والبيت الأندلسي – مختلفة كليّاً، والإتفاق الجامع بينهما كان في اسم والدها (الحاج مراد)؛ فــ(زريدة) أو (للاثريا) في "دون كيخوته " كانت تلبس زيّاً موريسكياً عربياً، إلاّ أنها كانت مسلمة في مظهرها مسيحية في جوهرها، يقول الرجل الأسير ردّاً على سؤال (دوروتيه) هل هي مسلمة أم مسيحية، يقول: " **إنّها مسلمة زيّاً ومولداً، لكنّها في داخل روحها نصرانية صحيحة وفيها رغبة شديدة في أن تصير كذلك** "[2]، وهذه إشارة أخرى على أن (زريدة) في رواية (سرفانتس)، هي نفسها التي وردت في كتب التاريخ. وقد أشار (سرفانتس) إلى هذا أيضاً في " البيت الأندلسي " قائلاً: " **أنظر مثلاً إلى صدفة زريدة؟! جميلة ومثيرة ومدهشة. أشعر بقرابة غريبة تجاهها. في البداية ظننت أن مسيحيتها المبطنة هي السبب الأول...**"[3].

كان لـــ (زريدة) دورٌ مهمٌ في " دون كيخوته "؛ حيث أسهمت وبشكل كبير وفاعل في تهريب الأسرى الإسبان من سجون الأتراك في الجزائر، مبتدئةً ذلك بإرسال الأموال إليهم، علماً بأن والدها كان ثرياً، ولم يكن عنده إلا (زريدة)، فكان (الحاج مراد) " **والياً على a pata وهو منصب من أرفع المناصب في هذا الإقليم** "[4]، كما أرسلت إليهم رسائل مكتوبة بالعربية، تريد من خلالها أن تظهر مسيحيتها لهم؛ حتى يثقوا بها، وتم قراءة الرسائل من سجان اسمه (مهتدي) وكان هو الآخر مسيحياً مبطناً، وقد استطاعت (زريدة) بمساعدة (المهتدي) أن تهرب الأسرى الإسبان، وأن تَهرُبَ معهم أيضاً؛ وهي رغبة طالما كانت تحلم بها، وكان والدها معهم أسيراً على السفينة، وتم وضعه على سواحل وهران، وتركته هناك وأكملت معهم حتّى إسبانيا.

---

[1] الرياحي، كمال: **حوار مع الروائي واسيني الأعرج.** 20 إبريل 2007م. www.doroob.com.

[2] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته.** ج2. ص73.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص268.

[4] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته.** ج2. ص97.

إن حضور (زريدة) في " البيت الأندلسي "، يدلل على أن الرجل الأسير الذي كان سارداً لتاريخه في " دون كيخوته " هو نفسه (سرفانتس)؛ فـ(زريدة) في البيت الأندلسي تلتقي بـ(سرفانتس) في القصر الذي تعمل به، فكانت ميّالة إليه، ومتعاطفة معه، فهي التي سمحت له بالتجول في مدينة الجزائر، يقول (غاليليو): " **وبفضل زريدة، سُمح له بالخروج من الفحص إلى المدينة** "[1]، وأصبح الإعجاب قائماً بين الطرفين، فأخذ كل واحد منهما يتأمل في الآخر، يقول (غاليليو):

" **بعد أن عدنا من المدينة. كانت عيناه مُركّزتين على زريدة التي انتظرتنا طويلاً وانتابها خوف غريب. عندما رأتنا، ضحكت براحة ارتسمت في عينيها وعلى محيّاها** "[2]، فعلاقة الحب بين الطرفين متشابهة لما كان موجوداً في رواية " دون كيخوته "، إلا أن (زريدة) لم تلتق بالأسير داخل سجنه، وإنما خارجه، وبالتالي فقد ذهب (الأعرج) إلى التحوير في روايته، حتى يعبّر عن نظرته بما يخص شخصية (زريدة)، التي رأى فيها الشخصية الحقيقية التي أحبّها (سرفانتس)، وكأنه أراد أن يوضح معالم تلك العلاقة، يقول (سرفانتس) معبّراً عن إعجابه بجمالها: " **لا أجد اللغة التي أصفك بها يا زريدة. أنت الآن أجمل من أية لغة** "[3]، ولقد ادرك (غاليليو) قيمة هذا الحب، وذلك من خلال التأملات التي كان (سرفانتس) ينفثها عند رؤية (زريدة)، يقول غاليليو لـ(سرفانتس): "**مرتاح أنّ قلبك انفتح على ابنة الحاج مراد، أو حاج موراتو كما تسميه، لالة زريدة نزلت من السماء على يديك وليس على يدي لتمنحك فرصة أخرى للحياة** "[4]، معبراً عن الفضل الذي تركته (زريدة) على (سرفانتس)، في جعله أسيراً يُعامَل كأنه خارج زنزانته، وكان (غاليليو) يملئ سمع (سرفانتس) بحبه لـ(لالة سلطانة) وعشقه لها، وكيفية بنائه لبيته، فرأى (سرفانتس) أن حبّه لـ(زريدة) شبيه بحب صاحبه لزوجته، يقول (سرفانتس): "**أنا أيضاً اشتهيت في لحظة من اللحظات أن يكون لي مرجع، بيت جميل مثل بيتك أعود إليه كلّ مساء. بل أن بيتك ذكرني مرة أخرة بأن أرضي هناك. أنت وجدت الحل بأن نقلت أشواقك معك، وأنا؟**

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص260.

[2] السابق. ص261.

[3] السابق. ص264.

[4] السابق. ص284.

ماذا يمكنني أن أفعل؟"[1] وهذه هي حياة (سرفانتس) الحقيقية، والتي كانت مليئة بالأحزان والمآسي، فبعد خروجه من الجزائر دخل التجنيد مرة أخرى، وسجن في بلده، وعاش مرارة البؤس والحرمان.

إنَّ الحالة التي كانت عليها (زريدة) في رواية " دون كيخوته "، تجعل القارئ يذهب إلى وصفها بالخائنة التي خذلت والدها، والتي أسهمت في مقايضة الإسبان وتهريبهم، وهذا مالم يورده (واسيني الأعرج) في روايته، إلا أنه أشار إلى ذلك إشارة تلميحية، فبينما غادر (غاليليو) غرفة (سرفانتس) تاركاً (زريدة) عنده، يقول: " **رأيت وأنا أغادر المكان شيئاً ملتبساً في عيني زريدة، شيئاً يشبه الحب، فيه طعم الطفولة والخيانة الجميلة، كان ممزوجاً بالدهشة والرغبة والخوف**"[2]، وهذه صفات أضفيت على شخصية (زريدة) في رواية " دون كيخوته "؛ فكان فيها روح الطفولة، لأنها وحيدة أبيها، والخيانة بتهريبها للأسرى وهربها معهم، والدهشة من مجريات الأحداث التي مرّت بها؛ حيث تركت والدها مقيداً على سواحل وهران، ويبكي على ما جرى لها، والرغبة في الذهاب مع الرجل الأسير إلى بلده واعتناقها الدين المسيحي، والخوف على أبيها ومصيره المجهول. والهدف الذي أراده الكاتب من وراء ذلك التأثر إبراز العلاقة الحميمية بين (زريدة) و(سرفانتس)، وهي المحبوبة الحقيقية له، على اختلاف المسميّات، ولعل (سرفانتس) أراد من توظيفها استخدامها كقناع يختفي وراءها للتعبير عن الأوضاع التي كانت سائدة في بلاده آنذاك.

أمّا (الحاج مراد) والد (زريدة)، كان حاضراً في كلتا الروايتين، وامتاز بصفة مشتركة بينهما؛ حيث كان ثرياً، وعلى قرابة بالأمراء، " **وهو رجل في غاية الثراء ليست له غير بنت واحدة، وهي وريثة كل أملاكه** "[3]، ويرى (عبد الرحمن بدوي) أن (الحاج مراد) شخصية حقيقية، وليست من خيال (سرفانتس)، يقول: " **الحاج مراد ليس من اختراع ثربانتس. وإن كانت الحكاية الغرامية التالية كلّها أو بعضها مخترعاً، وإنما وجد فعلاً مملوكاً غنياً جداً في**

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص289.

[2] السابق. ص265.

[3] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص101.

الجزائر بهذا الاسم "[1]، ويقصد بالحكاية الغرامية؛ قصة الحب التي كانت بين الرجل الأسير و(زريدة)، ويشكك (عبد الرحمن بدوي) في صحتها، وأنها محض خيال لجأ إليه (سرفانتس)؛ لأهداف قد تكون غطاءً لموقفه من سياسية محاكم التفتيش، والحقيقة أن موقف (بدوي)، يؤكد على مصداقية ما ورد في المصادر التاريخية حول اسم (زريدة)، وبأن (سرفانتس) استعاره منها، والسبب في اختيار هذا الاسم؛ أن (زريدة)– زوجة أبي الحسن – كانت السبب في القتال الذي شبّ بينه وبين ابنه الملك الصغير، والذي أدى إلى انقلاب الإبن على أبيه، والذي قام بتسليم "غرناطة" إلى (فرناندو) بعد ذلك، وكان "الملك الصغير" في نظر الإسبان شخصية إيجابية آنذاك.

واسم (الحاج مراد) الذي ورد في رواية " البيت الأندلسي " ورد أيضاً في " دون كيخوته"؛ للغرض نفسه الذي قصده (سرفانتس)، إلا أن الفارق بينهما يكمن في أن (زريدة) في " البيت الأندلسي " لم تسافر مع (سرفانتس)، وبالتالي لم يسافر معها أبوها، بل بقي في مركزه ومكانته المرموقة، ويعرف (غاليليو) والدها قائلاً: " **حاج مراد والد زريدة، أحد المرتدين من راغوزا وأحد الأغنياء الكبار في المدينة. وكان في الأصل شاويش*** **في قصر الآغا. حياته كُلّها رهنها لابنته زريدة وسعادتها. كان يعرف أنها تحب سرفانتس**"[2]. وهذا إشارة إلى أن الأعرج وظف شخصية (الحاج مراد) توظيفاً جزئياً مختلفاً عنه في " دون كيخوته "، فالسطر الأخير من قول (غاليليو) يؤكد بأن (الحاج مراد) كان على علم بحب ابنته لــ(سرفانتس)، أما في " دون كيخوته " فلم يكن على دراية بشيء عن علاقة ابنته بالرجل الأسير.

د. ماسيكا:

فتاة ولدت من أمٍّ موريسكية في الأصل، تحضر زمنياً في القرن العشرين، وتكمن أهميتها في حبّها الذي ولَّد اهتماماً كبيراً بمخطوطة (سيدي أحمد بن غاليليو)، كما وظفها

---

[1] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص104.

* الأصل " شاويشاً "، وقد وردت في الرواية " شاويش ".

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص295.

الروائي في تشكيل لعبته السردية المتمثلة بالهوامش، التي تورد تفصيلات توضيحية حول كل ورقة من أوراق مخطوطة (غاليليو)، يقول (واسيني الأعرج): " ماسيكا أو سيكا، هي المنظّم الأساسي للعملية السردية، بل هي التي جمعت أشلاء النص الذي كان في الأصل مجموعة من الأسئلة المتطايرة، بحثاً عن إجابة ظلّت غائبة. وهي التي جاءت بالمخطوطة التي رممتها معلوماتياً من خلال رحلاتها. وماسيكا هي التي عرفتنا إلى قصة مراد باسطا ومخطوطته، كما أنّها هي التي جاءت بالميكروفيلم من مكتبة باريس، وهي التي تدفن مراد باسطا في النهاية؛ وفاءً للرجل الذي أحبّها بصدق "[1]، كما يرى (واسيني الأعرج) أن (ماسيكا) شبيهة بـــــ (سينشو دي بنثا) في رواية " دون كيخوته "[2]، الذي يمثل جزءاً أساسياً من أركان الرواية؛ فكما كان (سينشو) خادماً لسيده (دون كيخوته)، كانت (ماسيكا) خادمة للنص الروائي في " البيت الأندلسي "، يقول (واسيني الأعرج) في ذلك: "من هنا تتحدد قيمة استخبار ماسيكا؛ أي اللحظة الأولى في الحديث، لأنه مقدمة المقطوعة الأندلسية، وتوشية مراد باسطا التي تعطي الانطباع بأنها زوائد، ولكن التوشية ليست الزوائد الموسيقية الأندلسية، بل البدايات والتنميقات التي تعطي المقطوعة ألقاً جديداً "[3]. وكانت (ماسيكا) تمثل أهمية مماثلة للأهمية التي حظي بها (سينشو) في " دون كيخوته"؛ فكان خادماً للنص الروائي في الكيخوته من خلال مواقفه التي أسهمت في إظهار فصول تناولت أحداثاً مهمةً في الرواية، فلا تخلو حادثة من حوادث الرواية إلا و(سينشو) إحدى شخصياتها، كما كان حضوره متجلياً في القسم الثاني من الرواية، حيث كان حاكماً لاحدى الجُزر.

2-1-1: العناوين:

تُشكِّلُ عناوين الفصول جزءاً مهماً من أجزاء الكتابة الروائية، كما تمثل أسلوباً إبداعياً يبتكره الروائي بين الفينة والأخرى، وقد جاء (ميغيل دي سرفانتس) بأسلوب إبداعي في روايته

---

[1] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة. جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

[2] السابق.

[3] السابق.

"دون كيخوته "، من خلال توظيفه " العناوين الشارحة " لفصول الرواية كلِّها، والتي تعد من الظواهر الإبداعية التي يلجأ إليها الكاتب؛ ليكون النَّص الروائي متميزاً عن غيره من النصوص، وجاءت عناوين " دون كيخوته " تفصيلاً للأحداث التي ستجري ضمن عدد صفحات الفصل المحددة؛ بهدف التسهيل على القارئ الذي سيتعرف على مجريات الأحداث الحاصلة من خلال تلك العناوين، ومن الأمثلة على ذلك: الفصل " الثالث والأربعون " بعنوان: " تلاوة نصائح دون كيخوته لسنشو بنثا "[1]، فمن خلال العنوان يتمكن القارئ من معرفة محتوى النص الروائي، والذي يكون مقتصراً على مجموعة من النصائح التي أدلى بها (دون كيخوته) لسائسه.

وقد سار الروائي (واسيني الأعرج) على نهج (سرفانتس) في كتابته لعناوين فصول عدد من رواياته، لا سيما رواية " حارسة الظلال " 1999م، و " البيت الأندلسي "، وقد اقتصر ذكر عناوين الأخيرة على أوراق مخطوطة (سيدي احمد بن خليل)؛ حيث أورد الأحداث التي ستجري في كل ورقة من أوراقه، فالورقة الأولى مثلاً عنوانها هو: " **وفيها ظروف اعتقال سيد أحمد بن غاليليو الروخو، وطرده من حاضرة غرناطة الجريحة، وترحيله إلى منافي وهران بعد موقعة جبل البشرات، وتعدّي محاكم التفتيش المقدس على حرمة جسده، ولقاؤه مع مالك روحه ومنقذه الكاهن الطيّب، انجيلو ألونصو** "[2]، وبالتالي يظهر للقارئ مجريات الأحداث التي ستجري في هذه الورقة؛ حتى يسهل عليه ويطلعه على ما سيقرأ من أحداث داخل النص الروائي، كما أراد الكاتب من هذا التوظيف، مواكبة العصر الذي كُتبت فيه المخطوطة، يقول (واسيني الأعرج): "العناوين المصاحبة للمخطوطة هي ابنة عصرها، لم تكن العناوين في القرون الوسطى فقط علامات رمزية اختزالية، ولكنّها كانت أيضاً سياقات تفصيلية لما هو موجود في الفصل. هذا كُلّه يمنحنا مناخات فيها الماضي والحاضر. نجد هذا النوع من العناوين الشارحة في عناوين ثربانتس، وكذلك في الكتابات العربية القديمة "[3]، وخير مثال على ذلك فصول كتاب " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب " للمقّري، حيث جعل عناوين الفصول

---

[1] ينظر: ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص439.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص63.

[3] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة**. **جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

شارحة للأحداث التاريخية والأدبية التي يتحدث عنها كل فصل من فصول الكتاب، ولقد أراد (الأعرج) بذلك أن يجعل (سرفانتس) جزءاً من التراث العربي، يقول: " أنا صادق، عندما أقول: إن ثربانتس جزء من تراثنا الذي لم نعرف كيف نطالب به"[1]، ولعله يرى أن (سرفانتس) اقتبس أسلوب العناوين الشارحة من الكتب العربية القديمة، دلالة على تأثّره بالثقافة العربية.

3-1-1: محتوى الرواية

تمثل رواية " دون كيخوته " المصدر الملهم، والكتاب الحيوي الذي ترك أثره في كتابات (واسيني الأعرج)، الذي يقول فيه: " دون كيخوته، هو كتابي الحيوي، يتغير معي باستمرار في حالة وجدانية دائمة "[2]، مجسداً ذلك التغيّر في روايته " البيت الأندلسي "؛ معبّراً من خلالها عن كيفية الحفاظ على الثقافة التاريخية التي تركها الأندلسيون في الجزائر، والتي أصبحت تواجه عدائية مباشرة من أبنائها، من خلال سرد تاريخي للجالية الأندلسية الأولى التي سكنت الجزائر إبان القرن السادس عشر، وقد اتخذ مصدره الأول لذلك رواية " دون كيخوته " التي كتبها صاحبها لنقد المجتمع سياسياً واجتماعياً وأدبياً، متخذاً من كتب الفروسية التي كانت شائعةً آنذاك وسيلته للتعبير عن تجليات نقده من خلال شخصية غلب عليها السخرية والجنون.

إنَّ قراءة الروايتين يوحي للقارئ أن (واسيني الأعرج) ذهب إلى التأثير والتقليد المطابق "لدون كيخوته"؛ حيث سار على نهجه في تدوين العناوين الشارحة، وتوظيف شخصية مؤرخه العربي (سيد حامد)، واقتباس بعض الشخصيات الواردة في الرواية، كما تأثر في سرده لبعض المحطات التاريخية في القرن السادس عشر، متقيّداً بذلك بمفهوم " التقليد والتأثير " في الأدب المقارن، وقد ميّز (أولريش فايسشتاين) بينهما، يقول: " وأفضل طريقة للتفرقة بين مفهومي " التأثير" و" التقليد " من الناحية المضمونية هي أن تقول إن التأثير هو تقليد لا شعوري، وإن التقليد هو تأثير شعوري "[3]، " والتقليد أيضاً هو محاولة إعادة صياغة لنموذج أدبي كُتب أصلاً

---

[1] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة. جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

[2] السابق.

[3] أولريش، فانسشتاين. **التأثير والتقليد**. ت: مصطفى ماهر. مجلة فصول. م3. ع 3. 1983م. ص19.

بواسطة كاتب ذي موهبة أكبر بكثير من موهبة الكاتب المقلد"[1]، واتخذ (الأعرج) من التأثير منهجاً في جزئية من " دون كيخوته "؛ حيث تأثر بما ورد فيها من أحداث، وأعاد صياغتها بأسلوب أدبي مختلف، أما التقليد فكان متّبعاً في اقتباسه بما ورد في مذكرات (سرفانتس)، والباعث وراء ذلك الرمزية المبطّنة التي أضفاها، مع إيراد أوراق مخطوط يتضمن تاريخ الموريسكيين واضطهادهم في القرن السادس عشر، وهو العصر الذي عاشه (سرفانتس)، مواكباً أحداثه، ومظهراً رأيه الرافض لتلك السياسات المتبعة ضدهم.

وتتبع مكامن التأثر في الجزء التاريخي من الرواية، والتي استنبط الكاتب منها أحداثاً ورموزاً كانت حاضرةً في " دون كيخوته "؛ فالمغامرات التي حصلت مع (غاليليو) في جبل البشرات شبيهة بمغامرات (دون كيخوته)؛ فالأول خرج مع (محمد بن أمية) ليقاتل من أجل الدفاع عن وطن أوشك على الضياع، والثاني خرج لتحقيق العدل والمساواة، والدفاع عن المظلومين في سبيل الوصول إلى ملكته (دلثينيا دلا توبوسو)، فكلاهما كان رافضاً لمبدأ الظلم والجور بين الآخرين، ويشير (واسيني الأعرج) إلى ذلك قائلاً: " داخل هذا الكسر التاريخي وجدت نصّ " دون كيخوته " قريباً روحياً، ليس على الصعيد الأدبي فحسب، ولكن على الصعيد التاريخي أيضاً "[2]، فأوراق المخطوط التي تحدثت عن حياة (سيدي احمد بن غاليليو) تبدأ بضيمر المتكلم " الأنا " على لسان (غاليليو)، والذي يبدأ الحديث عن مغامراته في جبل البشرات، ثم كيفية وقوعه في الأسر على أيدي جنود محاكم التفتيش، الذين نقلوه إلى مراكز التعذيب، وقد خيّروه بين تنصره أو تعذيبه أو هجرته، ويورد في هذه الأثناء مشاهد التعذيب التي شاهدها هناك، فأعلن هجرته إلى الجزائر، وكان على علاقة مع (لالة سلطانة)، التي ستصبح زوجاً له فيما بعد، ويهاجر البلاد إلى الجزائر بجسده، إلا أن روحه كانت مازالت معلّقة بوطنه الذي فقده، ويقرر بناء بيت على شكالة المعمار الأندلسي، ويقوم ببناء البيت، وتأتي (لالة سلطانة) إليه، وتعيش معه فترة من الزمن، ويعمل (غاليليو)، مع بحّار اسمه (حميد كروغلي)، الذي يجعله

---

[1] سرحان، سمير: **مفهوم التأثير في الأدب المقارن**. مجلة فصول. ع3. م3. 1983م. ص30.

[2] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة. جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

متقناً لصياغة الذهب مع رجل يهودي اسمه (ميمون البلنسي)، وفي يوم يقع خبر أسر مجموعة من الأسرى الإسبانيين في أيدي البحارة الأتراك، ويصبح (غاليليو) مترجماً لهم، وكان منهم (سرفانتس)، الذي سيصبح صديقاً لــ(غاليليو) فيما بعد، وبعد ذلك تجري محاولات الهرب التي قام بها (سرفانتس) من قصر (حسن فينيزيانو) إلا أن محاولاته باءت بالفشل.

فالمغامرات التي قام بها (غاليليو) في جبل البشرات والجزائر، تشبه المغامرات والأحداث التي جرت مع (ميغيل سرفانتس)؛ فالقارئ لحياة (سرفانتس) – من خلال مذكراته- يجد تشابهاً كبيراً بين الشخصيتين، إلاَّ أنَّ (سرفانتس)، أسقط مغامراته على شخصية يغلب عليها السخرية والجنون؛ حتّى يتمكن من التعبير عمّا يدور في بلده من احداث، أما (غاليليو) فكان رمزاً وظفه (واسيني الأعرج)؛ ليعالج من خلاله قضية المثاقفة، وكيفية الحفاظ على الموروث، الذى أصبح منتهكاً من أصحابه، وسنتوقف عند قصة (حسن فينيزيانو)، وسياسته في الحكم في كلتا الروايتين، مثالاً على التأثير الذي تركته " دون كيخوته " على " البيت الأندلسي ".

إنَّ الأحداث التي ذكرها (سرفانتس) في الفصل الأربعين " تلاوة تاريخ الأسير "، نابعة من تاريخ الحكم العثماني للجزائر في القرن السادس عشر الميلادي، ويأتي (سرفانتس) على ذكر البشاوات الذين تولّوا حكم الجزائر آنذاك، أمثال (علي لعلج)، و(حسن آغا)، و(رمضان باشا) وغيرهم، وقد أشرت سابقاً إلى أن فصل " تاريخ الرجل الأسير "، كان فصلاً مغايراً لموضوعات الرواية؛ لأن (سرفانتس) لم يكن قد نشر مذكراته بعد، فآثر ذكر بعض الأحداث التي مرّت معه في أثناء وقوعه في الأسر في الجزائر، فحكاية الرجل الأسير هي حكاية (سرفانتس) نفسه.

يتحدث (سرفانتس) عن (حسن آغا) على لسان " الرجل الأسير "، قائلاً: " **أما أنا فكنت من نصيب أحد البنادقة، وكان أقسى إنكشاري وجد، وكان اسمه حسن آغا، وصار غنيّاً جداً، وعين ملكاً (داي) على الجزائر**"[1]، ويذكر (مبارك الميلي) في كتابه " تاريخ الجزائر في القديم والحديث " صفات (حسن فينيزيانو) على لسان (سرفانتس)، قائلاً: " وقد وصفه سيرفانتيس

[1] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص95.

(مؤلف دون كيشوت) إذ وقع في أسره، ورآه عدة مرات فقال: إنه شخص طويل القامة، نحيف، شاحب، قليل شعر اللحية الأحمر اللون، العينان لهما نظرة حادّة ودموية، متكبر وعنيف"[1]، وهذا مؤشر على أن رواية (سرفانتس) ومذكراته، من المصادر التي يلجأ إليها الباحثون، والمؤرخون لإيراد الأحداث التاريخية التي وقعت في تلك الفترة الزمنية، وعلى هذا نهجَ (واسيني الأعرج) في اتِّباع تاريخ (حسن فينيزيانو)، وتوظيفه في روايته كشخصية ثانوية، تتسم بصفات مغايرة للصفات التي ذكرها (سرفانتس)؛ حيث يرى (غاليليو) أن (حسن فينيزيانو) إنسان متقلب، وجامع للخير والشر، يقول: " **كنت أسمع بالآغا حسن فينيزيانو** "، **وأعرف عنه الكثير، أسمع بودّه، وأحياناً بجبروته وبحبه للمال.. في العديد من المرّات كانت تصلني أخبار كثيرة من الريس حميد كروغلي عن لطفه ومحبته وطيب معاملته مع سجنائه ومن يثق بهم** "[2]، والكاتب هنا متفق مع (مبارك الميلي) الذي يقول: " وقد اشتهر حسن فنزيانو بالحزم والشجاعة والذكاء، لكن عنفه الشديد وما اشتهر به من شح ونهم لجمع الأموال جعله مبغوضاً من الشعب "[3]، كما ذكر (الأعرج) في الرواية الأساليب التي يتّبعها (حسن فينيزيانو) مع المعتقلين، لا سيما المتمردين منهم، والذي يلجأ إلى أسلوب أُطلق عليه " الخوزقة "، وقد اقتبس هذا المسمّى من رواية " دون كيخوته "، يقول الرجل الأسير: " **لم يمضِ يومٌ دون أن يشنق أو يخوزق بعضهم** "[4]، ويقول (غاليليو) لــ(سرفانتس)، ناصحاً بعدم الحديث عن الهرب من قصر الآغا، أو شتمه: " **نبهتّه أن كلّ ما يقوله لهم يوصلونه للخدم، الذين يوصلونه للعساكر، الذين يوصلونه لضباطّهم المباشرين، الذين يوصلونه للقادة، الذين يوصلونه لرئيس الفحص، ومستشار الآغا، ينتهي في حجر فينيزيانو. النهاية هي الخازوق، وشرحت له معنى الخوزقة** "[5]، كما يبين (غاليليو) أهمية (سرفانتس) عند (حسن آغا)، والذي نال قدراً من الأهمية، جعلته يجلب (غاليليو) إلى القصر، ويعمل مترجماً له؛ ليعتني به، ويخرجه إلى ساحات القصر، ثم إلى المدينة، متجولاً في

[1] الميلي، مبارك بن محمد: **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**. ج3. الجزائر: مكتبة النهضة الجزائرية. ص114.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص248.

[3] الميلي، مبارك بن محمد الهلالي: **تاريخ الجزائر في القديم والحديث** . ج3. ص114.

[4] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص96.

[5] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص258.

أسواقها وشوارعها، يقول (فينيزيانو) لـــ(غاليليو): " **أريدك أن تكون ليس فقط مترجماً عادياً، ولكن مرافقاً لهذا الإسباني. رأسه تساوي نصف المحروسة ولا أريده أن يتضايق فيفكّر في الهرب** "[1]، ويضيف قائلاً: " **هذان محاربان إسبانيان، ولكن يبدو أنّهما مهمّان، خصوصاً الرجل الأحمر ميغيل سرفانتس أو ثربانتس كما ينطقونها هم في إسبانيا**"[2]، وقد اقتبس هذه الأهمية من حديث الرجل الأسير الذي صرّح باسم (سرفانتس) قائلاً: "**ولكنَّ جندياً واحداً اسمه – سابدرا –** [*]**استطاع أن يُغيظ هذا الرجل القاسي، فقام من أجل استرداد حريته بأعمال ظلَّ الأتراك يذكرونها زمناً طويلاً. فلم يضربه حسن آغا أية ضربة، ولم يأمر بضربه أبداً، ولم يقل له أبداً كلمةً خشنة** "[3]، فتأثر (واسيني الأعرج) بهذا القول، مضفياً عليه صياغةً أدبية مختلفة، وهذا ما يلجأ إليه الكاتب المتأثر بعمل إبداعي آخر، متقيداً بمقياس التأثير القائم على نوعية النص المقتبس، وتعديله بما يراه مناسباً لظروف العصر الذي يعيشه، ولعل (واسيني الأعرج) عمد إلى حَبْك النصوص التاريخية، حتّى لا يكون مقلداً لما ورد في " دون كيخوته "، وهذا ينمّ عن قدرة الكاتب على محاكاة شخصياته داخل النص الروائي.

كما لجأ (واسيني الأعرج) إلى استخدام أسلوب " كتابة الرسائل "، والذي كان شائعاً في رواية " دون كيخوته "، لاسيما في القسم الثاني منها، ومن الأمثلة على ذلك، رسالة الملك (الدوق) التي بعثها إلى (سينسو بنثا) أثناء حكمه لجزيرة " برتريا "[4]، ورسالة (دون كيخوته) التي بعثها إلى (سينشو)[5]، وغيرها الكثير من الرسائل الحاضرة داخل النص الروائي، أما في " البيت الأندلسي " فقد بعث (غاليليو) رسالة إلى محبوبته (لالة سلطانة)، متأثراً بأسلوب رسائل " دون كيخوته "[6].

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص253.

[2] السابق. ص254.

[*] وهو اسم عائلة سرفانتس، فاسمه الكامل هو (ميغيل دي سرفانتس سابدرا)

[3] ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ج2. ص96.

[4] ينظر: ثربانتس، ميغيل: دون كيخوته. ص467 (الطبعة الأصلية، الصادرة عن دار المدى).

[5] ينظر: السابق. ص495 (الطبعة الأصلية، الصادرة عن دار المدى).

[6] ينظر: الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص91

أما التأثير الشعوري، فكان واضحاً في عددٍ من المواضع داخل النص الروائي، وقد تأثر بها من خلال قراءته (لمذكرات ميغيل سرفانتس)، والتي وجدتُّها في كتاب " سرفانطس أمير الأدب الإسباني"، للباحثين (نجيب أبو ملهم، موسى عبّود)، وقد ذهب (الأعرج) في توظيفه بعض الشخصيات والأحداث إلى تلك المذكرات، وذكر ما جاء فيها، ونقلها كما هي دون تغيير أو تحوير، لاسيما فيما يتعلق بمحاولات الهرب التي قام بها (سرفانتس) في أثناء وجوده في الجزائر.

إنَّ المحاولة الأولى التي قام بها (سرفانتس) للهروب من الأسر عام 1576م، " وكانت الخطة التي رسمها تقوم على الفرار عن طريق البر إلى مدينة وهران التي كانت حينئذ واقعة تحت الحكم الإسباني "[1]، إلاّ أنَّ الخطة باءت بالفشل؛ بسبب وعورة البراري، فقرروا العودة، وتمّ القبض عليهم مرة أخرى[2]، وفي نفس السياق تحدث (غاليليو) عن رغبة (سرفانتس) في الهرب، رغبة منه في نيل الحرية، يقول: " **خرج في جانفي 1576، مع مجموعة من أصدقائه بعد أن دبّر طريقة للهرب. ألغى فكرة الذهاب عن طريق البحر. وقد صمم على قطع المسافة هرباً عبر البراري حتّى مدينة وهران التي تبعد عن العاصمة مشية خمسة أيام ببرودها وخوفها وعطشها. لا أدري من وشى به. أعادوه بدون عناء كبير وهو على مشارف المدينة مع أصدقائه وأودع السجن** "[3]، والاختلاف بين النصين، يتمثل في إيراد بعض التفصيلات في كتاب " سرفانطيس أمير الأدب الإسباني "، أما في " البيت الأندلسي " فقد أورد (غاليليو) بعض العبارات التي تنمّ عن حكمته الموحية إلى تجاربه الحياتية، التي استمدّها (الأعرج) من حكمة جده التاريخي " دون كيخوته " وفلسفته.

ويتابع (غاليليو) قائلاً: " **وفي شهر مارس من السنة نفسها استطاع كاستانييدا وماركو أن يعودا إلى إسبانيا بعد أن تم تسديد الفدية، وهما من أقنع الأهل بضرورة الاتصال بالجزائر**

[1] أبو ملهم، نجيب: **سرفانطيس أمير الأدب الإسباني**. ص64.

[2] ينظر: السابق. ص66.

[3] ينظر: الأعرج ، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص289.

لإنقاذ حياة سرفانتس من وضعية صعبة "[1]، وقد استمدّ الكاتب هذا القول مما ورد في حياة (سرفانتس)، يقول مؤلفو " سرفانطيس أمير الأدب الإسباني": " في سنة 1576 افتك بعض الأسارى الإسبان ومن جملتهم الفارس (عبريال دي كاسطنييدا)، وقبل أن يغادر الجزائر حمّله سرفانطيس رسالة إلى والديه يشكو إليهما مرارة الأسر ويدلهما على الطرق التي يجدر بهما أن يسلكاها لنجاح مسعاهما "[2]، ومن الملاحظ أن الكاتب اتخذ من حياة (سرفانتس) رمزاً آخر لجأ إلى استخدامه؛ ليعبّر عن الأمور التي آلت إليها بلاده في العصر الحديث.

أما الشخصيات التي وظّفها (الأعرج) في روايته، واقتبسها من سيرة (سرفانتس)، فهي شخصية (خوان النافاري)، وهي شخصية يغلب عليها طابع الخيانة، حيث يقوم (خوان) بمساعدة (سرفانتس) على محاولة الهرب، إلا أنّه سرعان ما ينكشف لسيده (حسن آغا) ويتم إعدامه في ساحة القصر، ولم يلجأ (واسيني الأعرج) إلى تغيير فني في هذه الشخصية، على غرار (سرفانتس) نفسه، الذي قام بتحوير الاسم في روايته " دون كيخوته "، وأطلق عليه اسم (المهتدي)، ولعل هذا الاسم لم يرق لـــ(واسيني الأعرج)؛ لأن فيه شيئاً من السخرية من العرب، علماً بأن هذه الشخصية مسيحية بالأصل.

وأخيراً، كما كان (سرفانتس) رمزاً لإسبانيا والثقافة الإسبانية، ويمثل ركناً أساسياً من صناعة السياحة الإسبانية في القرن العشرين[3]، كان " البيت الأندلسي " يشكل لبنة أساسية من مكونات المعمار الثقافي الأندلسي الجزائري؛ حيث كان موطن الزوّار والسائحين، الذين كانوا يرون فيه المكان الذي يعكس صورة البلاد التي أنشيء فيها.

---

[1] الأعرج ، واسيني: البيت الأندلسي. ص290.

[2] أبو ملهم، نجيب: **سرفانطيس أمير الأدب الإسباني**. ص67.

[3] ينظر: بيلس، روبرت: **ما هي المعاني التي تحملها رواية دون كيشوت لعصرنا الحالي؟**. ت: صبار سلطان. مجلة أفكار. وزارة الثقافة الأردنية. ع280. 2012م. ص66.

2-1: أثر روايات واسيني الأعرج في روايته " البيت الأندلسي":

تشكل الكتابة الأدبية معلماً إبداعياً حاضراً في النتاج الأدبي للكاتب، محافظاً على ألقه الكتابي من خلال كتاباته المتعددة التي تسهم في إبراز ثقافته الظاهرة على نتاجه الأدبي، وحتى يكون نتاجه زاهراً يلجأ في الكثير من الأحيان إلى نصوصه السابقة، مقتبساً منها ما يضفي إلى عمله مادة جديدة، يلقى فيها القارئ استحساناً متواصلاً لذلك الأديب، وقد أطلق النّقاد على هذا مصطلح " التناص الذاتي "، الذي يعرفه (سعيد يقطين) في كتابه " انفتاح النّص الروائي " بأنه "تداخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغوياً وأسلوبياً ونوعياً.. "[1].

ذهب (واسيني الأعرج) في كتاباته المتعددة للمتخيل التاريخي[2] إلى منحىً مغاير في ترسيخ مفهوم التاريخية داخل النص الروائي، جاعلاً منه نصّاً تعبيرياً عن الأحداث التي يمر بها الإنسان في عصره، متكئاً في الكثير منها على تاريخ جده الأول (رمضان الروخو الموريسكي) والحقبة التاريخية التي عاشها، لاسيما سقوط غرناطة وتهجير الموريسكيين من بلادهم، مشكِّلاً سلسلة مترابطة، كل واحدة منها متممة للرواية التي بعدها.

يعدّ (واسيني الأعرج) من الكتاب الجزائريين الذين استمدوا كتاباتهم من جرّاء معايشتهم للثقافة الجزائرية وتشربها، ومن المهتمين بقضايا البلاد ومصائرها، معبراً بذلك عن طريقة كتاباته الروائية المتعددة، التي كان الغالب فيها محاكاة الأحداث التي مرّت بها الجزائر والمغرب العربي في فترات تاريخية مختلفة، فجعل من التاريخ بعناصره المتنوعة منهجاً يعبر من خلاله عن نظرته الدّؤوبة للحياة.

تتسم روايات (الأعرج) بالتداخل من حيث الأسلوب، والموضوعات التي اعتمد في معظمها على تاريخ الأندلس، والتراث الجزائري، جاعلاً منها تفاعلاً نصياً؛ يعبر من خلالها عن

---

[1] يقطين، سعيد: **انفتاح النّص الروائي.** ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2001م. ص100.

[2] وهو مصطلح حداثي بديل لمفهوم الرواية التاريخية، وقد ابتكره (عبد الله إبراهيم) يقول: " المتخيل التاريخي هو المادة المتشكلة بواسطة السرد وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه، لكنها لا تقررّه، فيكون التخيل التاريخي من نتاج العلاقة بين السرد المعزّز بالخيال المدّعم بالوقائع " ينظر: إبراهيم، عبد الله: **المحاورات السردية.** ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2011م. ص217.

نظرته إلى الحاضر، يقول: " التراث يجب أن يدخل ضمن تفاعل حقيقي مع الحاضر، فعندما ينفصل عن الواقع يصبح مجرد لافتات لا معنى لها "[1].

ومن الروايات التي نسجها (الأعرج)، وكان متأثراً فيها برواياته السابقة، رواية " البيت الأندلسي " التي قامت على عصرين منفصلين، العصر التاريخي المتجسد بمخطوطة (سيدي أحمد بن خليل الروخو)، والذي يسرد من خلاله تاريخ الموريسكيين، والعصر الحديث الذي يمثل تعبيراً خالصاً للقضايا المعاصرة التي تعيشها الجزائر، ومن الروايات التي تأثر بها الكاتب الروايات التالية:

1-2-1 رمل الماية (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف):

تعتبر رواية " رمل الماية " 1993م من الروايات الأولى التي وظف من خلالها الكاتب منهجه في كتابة الرواية التاريخية – المتخيل التاريخي –، والقائم على المزج بين الماضي والحاضر، متمثلة جزءاً مهماً من روايات الأدب الجزائري عامة، فهي الرواية الأولى التي حاور فيها " (واسيني الأعرج) " القصة العالمية (ألف ليلة وليلة)، متبعاً منهجية الليالي ومحاكاتها داخل النص الروائي، " فأهم ما تمتاز به حكايات الليالي من تقنية فنية في مجال السرد هو هذا التداخل السردي للأحداث "[2]، كما كانت الرواية قائمة على أحداث ماضٍ مستمر مرتبط بالحاضر في إطار علاقة جدلية تجمع بين الزمنيين[3]؛ " فوجود الماضي في قلب الحاضر يكون مهماً بمقدار تحوّله إلى عبرة، وتجربة للتأمّل "[4].

تقوم رواية " رمل الماية " على تداخل زمني غير خطي، حيث تسرد أحداثاً في العصر الإسلامي الأول زمن عثمان بن عفان – رضي الله عنه – وأبي ذر الغفاري، ثم ينتقل للحديث عن سقوط غرناطة وويلات الهزائم، ويعود إلى زمن الخليفة المقتدر في العصر العباسي، ثم

---

[1] الرياحي، كمال: **حوار مع واسيني الأعرج.** تونس. 25 إبريل 2009م. http://arabic.babelmed.net/

[2] الشويلي، داود سلمان: **ألف ليلة وليلة وسحر السرديات العربية.** دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 2000م. ص38.

[3] ينظر: وتار، محمد رياض: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة.** دمشق: إتحاد الكتاب العرب. 2002م. ص108.

[4] إبراهيم، عبد الله: **المحاورات السردية.** ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2011م. ص217.

يعرج حديثه عن جملكية (نوميدا – امدوكال) في العصر الحديث، جاعلاً من قصة أصحاب الكهف مرجعاً يطل به بطل الرواية (بشير الموريسكي) على ذلك العصر. والرابط الجامع بين روايتي "رمل الماية "، و" البيت الأندلسي " يكمن فيما يلي:

1-2-1-1: العنوان (الإيقاع الموسيقي):

تستمد الفنون أصالتها من الآداب الإنسانية المتنوعة، وتلتقي أنواعها مع الكتابات الأدبية التي يرى فيها أصحابها لوحة فنية زاخرة بالإيهامات الإبداعية، والموسيقى واحدة من الأنواع التي اعتمد عليها الأدباء في نتاجهم الأدبي، فتأثر الكثير منهم بالإيقاعات الموسيقية المتنوعة، التي تشكل في عمله جنساً أدبياً مغايراً لغيره من الكتاب، وقد تركت الموسيقى، لاسيما الأندلسية منها، أثراً جليّاً في مضمون النصوص الروائية عند (واسيني الأعرج).

تعتبر الموسيقى المسماه " الأندلسية " واحدة من الامتدادت والروافد التي تفرّعت عن الموسيقى العربية بمفهومها العام، ويعتبر الحديث عنها بمثابة الحديث عن لون خاص ومعيّن من ألوان الموسيقى العربية[1]، التي حافظت على أصالتها في الكثير من البلدان العربية، وكان حضورها في النص الروائي شكلاً من أشكال تلك المحافظة؛ فالموسقى الأندلسية موروث ممتد من الحضارة الأندلسية القديمة، والتي لاقت اهتماماً وافراً بين سطور الكتاب العرب، الذين يرون في المحافظة عليها جزءاً من الأصالة العربية الإبداعية في ذلك الكنز المفقود.

وكان (واسيني الأعرج) واحداً من الكتّاب الذي سخَّروا كتاباتهم للحفاظ على الموروث العربي بكافة أشكاله، فتارة من اقتباساته المستمرة من كتاب ألف ليلة وليلة، وأخرى من قصص القرآن الكريم، وغيرها من الأصول التي تَردُّ إلى العرب حضارتهم. تشكل الموسيقى الأندلسية تأثيراً كبيراً في خلد (واسيني الأعرج)؛ لأنه كان يرى فيها المعبر الذي يستمد من خلاله الحنين إلى ديار جده (الروخو)، فجعل من بعض ألوانها إيقاعاً لكلماته داخل النص الروائي.

[1] ابن عبد الجليل، عبد العزيز: **الموسيقا الأندلسية المغربية**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع129. 1988م. ص15.

فرمل المابة عنوان روايته التي كتبها عام 1988م، ونشرها عام 1993م مستوحاة من إيقاع موسيقى أندلسية اسمه (نوبة رمل الماية)* جاعلاً من هذا العنوان " عنصراً من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، ومكوناً داخلياً يشكل قيمة دلالية عند الدارس "[1]، فالنص الروائي الذي قامت عليه الرواية مغاير للعنوان، ولم يكن هناك رابط يجمع فحوى النص بعنوانه، إلا شذرات متناثرة داخل النص الروائي، جاعلاً بعض الشخوص مرتلين لإيقاعات رمل المابة، فهذا (عبد الرحمن المجدوب) الذي يمثل شخصية محورية في الرواية، يلجأ في الكثير من الأحيان إلى ترداد ألحانه الإيقاعية الحزينة يقول: " **إذا أتاك الزمان بضره..ألبس له ثوباً من الرّضى.. واشطح للقرد في ملكه... وقل، يا حسر على ما مضى...** "[2] ومن الأسباب التي جعلت (واسيني الأعرج) يلجأ إلى هذه التسمية، المحافظة على الإرث الأندلسي الذي أوشك على الضياع، والدلالة الرمزية التي استوحاها الكاتب حتى يتمكن من التعبير عن الموضوع الرئيسي الذي تناولته الرواية والمتمثل في "طرح مفهوم الصراع الدائر بين السلطة والشعب في الماضي والحاضر. وتوغل الرواية في الزمن لتسرد أحداث السقوط في التاريخ العربي "[3].

فالعنونة الموسيقية من أبرز الأشكال الفنية التي اتسمت بها بعض روايات (واسيني الأعرج) والتي تضمنت موضوعات مختلفة عن طبيعة العنوان، ومنها: رواية " سوناتا لأشباح القدس " 2009م، التي تضمنت أحداثاً استرجاعية لحياة (مي) الفلسطينية، والاهتمام بالرسم واللوحات الفنية، وهذا لا يمس العنوان الموسوم بقطعة موسيقية اسمها " سوناتا "، فأراد الأعرج

---

* كانت أشعار هذه النوبة و أزجالها تدور حول الغزل والخمريات ووصف غروب الشمس في الأصل غير أن الشيخ أبا العباس أحمد بن محمد بن عبد القادر الفاسي –من علماء القرن الثاني عشر الهجري – وكان عالما موسيقيا قام بتحويل أشعار هذه النوبة إلى أشعار في مدح النبي عليه السلام والشوق إليه نظرا لما تحمله ألحان النوبة من معاني السمو والجلال والعظمة وهكذا أصبحت هذه النوبة منذ هذا التاريخ خاصة بمدح النبي عليه الصلاة و السلام و توجد في بعض الكنانيش والمجموعات القديمة الأشعار التي كانت تغنى في نوبة رمل المايةقبل أن يدخلها هذا التغير. ينظر: **نوبة رمل الماية.** https://sites.google.com

[1] حليفي، شعيب: **النص الموازي للرواية (استراتيجيات العنوان).** مجلة الكرمل. ع46. 1992م. ص83.

[2] الأعرج، واسيني: **رمل الماية: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف.** ط1. دمشق: دار كنعان للنشر والتوزيع. 1993م. ص159.

[3] زلط، أحمد محمد: **الأندلس في الرواية العربية المعاصرة.** (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة اليرموك. الأردن. 2009م. ص160.

الذي تجلت الموسيقى في نفسيته، وصولاً إلى مداد قلمه أن يعبر عن جماليات العنوان في رواياته، ويريد منها شيئاً مغايراً كلياً عن عناوين روايات الكتاب الآخرين.

كما تجلت العناوين الموسيقية في رواية " البيت الأندلسي "، متمثلة في عناوين الفصول الفرعية للعصر الحاضر، فتبدأ الرواية بتوطئة استباقية لفتاة اسمها (ماسيكا) وهي شخصية محورية في الرواية، تبدأ بعنوان (اسْتِخْبار ماسيكا) ويشرح الكاتب معنى كلمة استخبار في الهامش قائلاً: "**قطعة موسيقية أندلسية افتتاحية صغيرة، وهي مقدمة لما سيأتي لاحقاً، القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى. تعزف فرديا بآلة وترية، أو جماعية بمختلف الآلات** "[1] وبذلك فقد أراد الكاتب أن يجعل من فصول روايته حلقة موسيقية أندلسية، مستكملاً بذلك لوحته في رسم صورة ممزوجة بالإبداع للبيت الأندلسي، الذي كانت الموسيقى واحدة من روافده المهمة، والغرض من ذلك كلّه إيهام القارئ بأن ما في داخل النص إيقاعات موسيقية متنوعة، ولذلك فقد رتّب الكاتب من حيث الدلالة تلك الإيقاعات بترتيب الفصول داخل النص الروائي، جاعلاً من الرواية قطعة موسيقية أندلسية.

فالتمهيد الثاني الذي جاء على لسان (مراد باسطا) أطلق عليه اسم " توشية مراد باسطا"، ويعني بالتوشية، " مقطوعة زائدة من النظام الموسيقي العام، لها وظيفة إيقاعية تجميلية. القصد من ورائها الاستراحة واستعادة الأنفاس، والتحضير الموسيقي لما سيأتي "[2]، أما الفصل الأول عنوانه "نوبة خليج الغرباء "، وتعرف النوبة بأنها " إنتاج موسيقي كامل له مقوماته اللحنية والايقاعية "[3]، وتتكون النوبة من عدد من النوبات المتعددة ومنها: نوبة رمل الماية، وعناوين الفصول اللاحقة شبيهة بذلك، وسيأتي إليها الباحث في الفصل الثاني من هذه الدراسة إن شاء الله.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص7.

[2] السابق. ص27.

[3] ابن عبد الجليل، عبد العزيز: **الموسيقا الأندلسية المغربية**. ص54.

2-1-2-1: الشخصيات الروائية:

تمتاز الشخصية الروائية بطابع يظهر صفاتها، ووجه يعكس هذا الطابع، حيث يسمح طابع الشخصية داخل النص الروائي بالحكم عليها، بالحب أو بالكره، فمن الضروري للشخصية أن تمتاز بصفات خاصة حتّى تظل منفردة لا يمكن إحلال شيء آخر محلّها، وأن تتمتع في نفس الوقت بالعمومية حتّى تُصْبِحَ كونية[1].

وتتسم روايات (واسيني الأعرج) بتداخل شخصياتها بين الماضي والحاضر، مضفياً على كل واحدة منها طابعاً يميزها عن غيرها من الشخصيات، والغالب على رواياته استحضار الشخصيات التاريخية، المستمدة من بطون كتب التاريخ بشقيه القديم والحديث، جاعلاً منها رموزاً، يسعى من خلالها تحقيق موضوعاته المعاصرة.

فالشخصيات في رواية (رمل الماية) تقسم إلى ما يلي:

- شخصيات تاريخية؛ متمثلة بشخصية: عبد الرحمن المجدوب " شخصية تاريخية من القرن السادس عشر"، مارينة، وبشير الموريسكي، وأبو ذر الغفاري، والحلاج وغيرها.
- شخصيات معاصرة: ماريوشا
- شخصيات مستوحاة من قصص (ألف ليلة وليلة) وهي: شهريار حاكم جملكية (نوميدا – أمدوكال)، وزوجته شهرزاد، ودنيازاد.

أما شخصيات رواية (البيت الأندلسي) فتقسم إلى ما يلي:

- شخصيات تاريخية؛ ومنها: حسن فينيزيانو، دون خوان النمساوي، أنجيليو ألونصو، زريدة، ميغيل دي سرفانتس وغيرهم.
- شخصيات معاصرة؛ ومنها: مراد باسطا، سليم، البغل القبرصي، يوسف النّمس وغيرهم

---

[1] ينظر: جرييه، آلان روب: **نحو رواية جديدة**. ت: مصطفى إبراهيم. القاهرة: دار المعارف. 1970م. ص35.

- شخصيات مستوحاة من رواية " دون كيخوته ":، أحمد بن خليل غاليليو،.....

وتتسم الشخصيات في روايات الأعرج بالتشابه الجامع بينها، رغم اختلاف المسمّيات؛ فــــ (بشير الموريسكي) من أهم الشخصيات المحورية في رواية " رمل الماية " فهو بطلها، وشارك في العصرين: **الأندلسي**؛ في القتال الذي كان دائراً بين الموريسكيين والإسبان، ووقع في أسر محاكم التفتيش، وشاهد ويلات التعذيب داخل سجونهم، **والعصر الحديث** الذي كان فيه مناهضاً للحكم في جمليكة (نوميدا- أمدوكال)، ولذلك فهو رمز " للمناضل الثوري؛ ويتقاطع مع الشخصيات الثورية في التاريخ العربي كشخصية ابن رشد وأبي ذر الغفاري وشخصية الحلاج، كما يتقاطع مع بطل الحكاية على مستوى الخيال، ولذلك فقد جاءت هذه الشخصية محددة ببعدين: واقعي، وخيالي"[1].

والشخصية المقابلة (لبشير الموريسكي) هي شخصية (أحمد بن غاليليو) في " البيت الأندلسي"، إلا أن الفارق بينهما؛ أنَّ (غاليليو) لم يكن بطل الرواية كلها، وإنما كان يمثل الشخصية المحورية في الجزئية التاريخية من الرواية فقط، أما نقاط الالتقاء بين الشخصيتين فتتجسد في مشاركة (غاليليو) في قتال الإسبان مع (محمد بن أمية) في جبل البشرات، ذلك المكان الذي ترك أثراً واضحاً في كتابات (واسيني الأعرج)، حيث كان حاضراً في كلتا الروايتين.

كما تمثل شخصية (بشير الموريسكي) تشابهاً جليّاً مع (مراد باسطا) الشخصية الأهم في الرواية، فتلتقي الشخصيتان من حيث المكانة داخل النص الروائي، فكلتاهما تمثل بطل الرواية وساردها؛ فـــ(مراد باسطا) كان رمزاً للإنسان المدافع عن تراث وطنه، والأمين على ممتلكات أجداده، ومتحدياً لطوفان الخراب الذي يريد أن ينقض على البيت الأندلسي، كما رمز (بشير الموريسكي) إلى المناظل الثائر الذي قام على تغيير حاكم جملكية (نوميدا – أمدوكال) وكان مناهضاً للشر وتبعاته.

---

[1] زلط، أحمد محمد: **الأندلس في الرواية العربية المعاصرة**. ص168.

أما الشخصيات النسوية فقد كانت ذات حضور لافت في كلتا الروايتين، من حيث الدلالة والأهمية؛ فشخصية (ماريانة) شخصية ثانوية في الرواية، ويرى (أحمد الزلط) أنها " تماهت بشخصية معاصرة هي (ماريوشا)، تعاني أيضاً الظلم والحرمان والاستغلال "[1]، وتحمل شخصية (ماريانة) دلالة موسيقية استوحاها الكاتب من الأغاني التي كانت شائعة في إسبانيا، يطلق عليها (ترانيم القديسة ماريا)، وهي مجموعة من الألحان نشأت داخل إسبانيا، وأغلبها يجري على نمط الزجل، وهي مستمدة من الموشحات الأندلسية[2]، أما الشخصية المقابلة لماريانة من حيث الدلالة في " البيت الأندلسي " هي (ماسيكا) " وهي المنظم الأساسي للعملية السردية "[3] داخل النص الروائي، و(ماسيكا) من مقامات الموسيقى الأندلسية، " وهي كلمة أصلها فارسي مركبة من "سا" بمعنى ثلاثة و "كاه" أي صوت؛ والمعنى **الدرجة الصوتية** الثالثة من السّلم الموسيقي الشرقي، حرفت فصارت (سيكاه)"[4]، وفي هذا إشارة إلى اهتمام الروائي بالموسيقى الأندلسية التي حافظت على تألقها داخل نصوصه الروائية.

أما (ماريوشا) فكانت شخصية محورية في الرواية، وكان حضورها مشابهاً لحضور (لالة سلطانة) في " البيت الأندلسي "، فكلتاهما شكلتا حنيناً متواصلاً عند (بشير الموريسكي) و(أحمد بن غاليليو)، وكانتا وسيلة لراحة النفوس، يقول (بشير الموريسكي) عندما وقع أسيراً في يد الحاكم (شهريار): " **كانت ماريوشا هي ضوئي الوحيد، حتّى عندما أدخلت السجن، كانت وسيلتي الوحيدة بيني وبين العلماء...** "[5]، وعلى الوتيرة نفسها يقول (غاليليو): " **سلطانة كانت كل شيء. حزني وسعادتي، أرضي وفقداني، حبي، شوقي، إرادتي القوية في الحياة، منفاي وقلقي. كانت حبلي القوي الذي يشدّني إلى تلك الأرض التي لم تعد بعيدة** "[6]، ونلاحظ أن

---

[1] زلط، أحمد محمد: **الأندلس في الرواية العربية المعاصرة**. ص188.

[2] ينظر: رايت، أوين: **الموسيقى في الأندلس (دراسة شاملة)**. الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس. تحرير: سلمى خضراء الجيوسي. ج1. ص822.

[3] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة**. جريدة الدستور. الأردن. 210-10-15.

[4] المرزوقي، عبد الرحمن: **أنواع المقامات الموسيقية**. 22 ديسمبر 2012م. http://almarzoqi1.wordpress.com

[5] الأعرج، واسيني: **رمل الماية**. ص194.

[6] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص162.

العبارات المستوحاة من كلامهم متشابهة نوعاً ما، فالدلالة الموحية لشخصيتي (ماريوشا) و(سلطانة) واحدة في الروايتين.

3-1-2-1: تداخل الموضوعات السردية:

تتسم روايات الأعرج بتداخل الحكايات السردية، معتمداً في ذلك على السرد التاريخي، لا سيما الأندلسي، الذي يرى فيه المرآة التي تعكس فجوة العصر الذي يعيشه؛ فالنصوص المتداخلة في بعض روايات الأعرج مستمدة من تاريخ سقوط غرناطة، وحكايات جده في الأندلس، موظفاً بذلك المتخيل التاريخي الذي يوحي الكاتب من خلاله إلى الصياغة الفنية للسرد التاريخي داخل النص الروائي.

وتعتبر الحكايات السردية المتداخلة في روايات الأعرج من الأساليب الفنية التي امتازت بها رواياته، كما امتازت بتوظيف " الإسقاط التاريخي " الذي أراد به الكاتب التعبير عن الأحداث القائمة في الحاضر؛ فالقارئ لرواية " رمل الماية " يجد بأن الكاتب لجأ إلى حكايات ألف ليلة وليلة يسقط من خلالها أحداث الجزائر " الانتفاضة الجزائرية " التي اندلعت عام 1971 –1988م، كما لجأ إلى التاريخ الأندلسي في الكثير من رواياته ليحاكي القضايا الدائرة في بلاده، ففي رواية " البيت الأندلسي " سرد جزءاً تاريخياً الغرض الرئيسي منه الحديث عن قضية التراث الجزائري الذي يسرقه ابناؤه، بابتعادهم عن الحفاظ على أصالته.

ومن خلال ما تقدم، تلتقي روايتا " رمل المايه " و " البيت الأندلسي " في سرد التاريخ الأندلسي والوقوف عند بعض القضايا المتشابهة فيما بينها، ومن ذلك الحديث عن إحراق الكتب والمخطوطات العربية، والإبقاء على عدد من كتب الطب، يقول (بشير الموريسكي): " **نزل زمينير إلى المخازن القديمة للكتب وطالب إحراق عشرات الآلاف من المخطوطات العربي قبل أن يأتي عليها كلّها، طلب من خدمة النار، بوضع ثلاثمائة مخطوط في الكيمياء والرّياضيات، والطب الذي كان يخبئ فيه فقيه البيازين....**"[1] ويقول (غاليليو) في ذلك: " **تم إعدام مائتين من**

[1] الأعرج، واسيني: **رمل المابة**. ص111.

علماء المسلمين حرقاً أمام الجميع، حتى يكونوا عبرة لغيرهم. ألحق بهم بعض المسيحيين الذين احتجوا على المقتلة. ثم جُمِّعت كتبهم ومصاحفهم، فاحرقها الكاردينال خمنيث أمام الملأ، ولم يستثن منها سوى 300 كتاب من كتب الطب"[1] ونلاحظ أنَّ موضوع حرق الكتب متشابهةٌ بين الروايتين؛ ففي "رمل الماية" كان الحديث عن ثلاثمائة كتاب ومخطوطة أحرقت، وكذلك في "البيت الأندلسي"، وقد يكون تغيير الأسماء لعبة سردية ذهب إليها الكاتب داخل النص الروائي.

وينتقل الكاتب في " البيت الأندلسي " إلى بيان أهمية إيقاع " رمل الماية "، الذي كان عنواناً لروايته، ولعله أراد أن يوضح أسباب اختيار هذا العنوان، وأثره في نفسه، يقول (غاليليو) واصفاً إيقاع " رمل الماية ": " **كنت دائماً أحبه وهو نقطة ضعفي. فيه يمتزج كل شيء، شفافية الفقدان، خيبة الحاضر وهشاشة اللقاء**"[2]، وقارئ رواية " رمل الماية " يجدها مزيجاً جامعاً لمرارة الفقدان، وخيبة الحاضر المتجلّي في سلطوية الحاكم شهريار، وبالتالي جاءت " البيت الأندلسي " بمثابة استرجاع اتكأ عليه (واسيني الأعرج)؛ لإظهار أسباب كتاباته السابقة.

وقد عادت " رمل الماية " إلى تاريخ الأندلس وتحديداً سقوط غرناطة؛ لتعبِّر عن مجموعة من حالات السقوط التي عانت منها مجتمعاتنا العربية، فضلاً عن الدول والمدن التي سقطت بأيدي الأعداء[3]، كما وظفت أحداث السقوط في التاريخ العربي لتؤكد أنّ الحاضر المعيش، حاضر جملكية (نوميدا– أمدوكال) ليس إلا امتداداً للتاريخ العربي في جانبه المظلم، وبالتالي فقد رسمت الرواية صورة قاتمة للحاضر[4].

كما وظّفت رواية (البيت الأندلسي) صورة الأندلس للحديث عن جماليات المعمار الأندلسي، الذي نقله الموريسكيون إلى الجزائر في القرن السادس عشر الميلادي، إلا أنَّ ذلك التراث تعرّض إلى اعتداءات عبر السنين المختلفة، لاسيما من أبنائه، ولذلك ذهب الكاتب إلى

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص79.

[2] السابق. ص174.

[3] زلط، أحمد محمد: **الأندلس في الرواية العربية المعاصرة**. ص209.

[4] ينظر: السابق. ص205.

المتخيل التاريخي في رواياته؛ لإظهار تلك الجماليات التي نقلها (غاليليو) معه إلى الجزائر، جاعلاً من " البيت الأندلسي " رمزاً للمعالم التراثية المتعددة.

واللافت أن الأعرج أعاد كتابة " رمل الماية " عام 2011م تحت عنوان مغاير هو(جملكية آرابيا)؛ وقد استحضر الكاتب فيها أحداث رواية " رمل الماية " دون تغيير في الكثير منها، حتّى أنها ضمّت بين صفحاتها الشخصيات والأحداث نفسها دون تحوير أو تغيير، ولعل تشابه الأحداث بين الروايتين – الأحداث المعاصرة – كان عاملاً لذلك التجديد.

2-2-1 رواية حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر):

تتحدث الرواية عن رجل اسمه (حسيسن) يعمل مستشاراً لوزير الثقافة الجزائري، مختص بالعلاقات الجزائرية الإسبانية، يتخذ من المحافظة على أصول المدينة وتراثها رمزاً حضارياً لابدّ من رعايته، يعيش مع جدته (حنّا) ولا يوجد له علاقة مع أحد غيرها، وبحكم عمله يأتيه نبأ وصول شخص اسمه (فاكسيس دي سرفانتيس دالميريا) وهو أحد أحفاد الكاتب الإسباني (ميغيل دي سرفانتس)، ويعمل صحفياً في إحدى الصحف الإسبانية، ففرح (حسيسن) بذلك النبأ؛ لأنه كان من محبّي (سرفانتس)، فالتقى به وعرف أن الهدف من الزيارة هو زيارة مغارة جده تلك المغارة التي مكث فيها إبان محاولته الهرب من سجن (حسن آغا) في القرن السادس عشر الميلادي، وخلال زيارتهما للمغارة، يصل خبر للسلطات الأمنية، بدخول شخص أجنبي البلاد، ويترصدّونه، ويقبضون عليه، فيجن جنون (حسيسن) الذي يرى أن هذا الإجراء يعكس صورة بلده أمام زائريه، وتجري أحداث سجن (دون كيشوت) وهو الإسم الذي أطلقه (حسيسن) على حفيد سرفانتس؛ لتشابهه الجسمي مع بطل رواية جده (دون كيخوته)، ويتم ترحيله من الجزائر، وتهميش (حسيسن) في الوزارة التي يعمل بها.

تكمن أهمية " حارسة الظلال " في أنها أول رواية يحاكي الكاتب من خلالها رواية " دون كيخوته "، ويوظف عدداً من شخصياتها داخل نصه الروائي، وقد أشار بعض الباحثين إلى

منابع التأثير بين الروايتين[1]، كما تعدّ من الروايات الأولى التي لاقت استحسان الكثير من الدارسين؛ لأنها تضمنت بين صفحاتها حديثاً حول القضايا المعاصرة التي كانت مثارة في الجزائر آنذاك، فقد ذهب الروائي إلى إبراز صورة سلبية لبلده، فيما يخص الحفاظ على التراث الجزائري، معتبراً مغارة (سرفانتس) معلماً حضارياً، وتاريخياً للجزائر لا بدّ من المحافظة عليه، فجاءت الرواية لنقد تصرفات بعض النّاس الذي جعلوا معالم المدينة وحضارتها زبالة لا تروق للزائرين.

ولم يتوقف الكاتب عند هذه الرواية فحسب، وإنما استمر في طرح القضية في عدد من الروايات، على اعتبار أن التراث والحفاظ عليه من أهم المرتكزات التي لا بدّ من مراعاتها في الدولة، فأعاد كتابة الموضوع في رواية (البيت الأندلسي)، جاعلاً من (حارسة الظلال) المهاد الأول لها، لاسيما في توظيفه (دون كيخوته)، ولذلك تمثل الروايتان أنموذجاً على تأثر الأعرج بالرواية الإسبانية.

تتشابه الروايتان في اعتماد البناء الفني الواحد بينهما؛ حيث عمد الكاتب إلى كتابة العناوين الكلاسيكية (العناوين الشارحة) التي اعتمد عليها (سرفانتس) في روايته، والتي كانت حاضرة في كتب التراث العربي القديم، وتناولت الروايتان موضوعاً مشابهاً، هو التراث الجزائري المسلوب، ورسم صورة سلبية للمجتمع، وبالتالي فقد جعل من النَّصين قناعاً يعبّر من خلالهما عن تلك الموضوعات.

أما التاريخ الأندلسي فقد كان حضوره قليلاً في (حارسة الظلال)، وقد مثّل هذه القلّة جدة بطل الرواية (حنّا) التي كانت رمزاً للتراث الأندلسي في الجزائر، جاعلاً من ذاكرتها معبراً يعبّر الكاتب من خلالها عن نظرته في تاريخ الموريسكيين بعد هجراتهم، واستحضر شخصية جده (رمضان الروخو) عن طريقها، تقول بعدما وصف لها (حسيسن) هيئة الضيف الإسباني (دون كيشوت): " **إنه يشبه جدي الموريسكي التائه بين الأمصار بعدما ضيّع أشواقه ومدن**

---

[1] ينظر على سبيل المثال: نصيرة، زوزو: **سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج**. مجلة العلوم الإنسانية. جامعة محمد خيضر بسكرة. ع9. 2006م.

النّور. إنَّ الدم الذي يجري الآن في عروقي وفي عروق الآخرين، دمه "[1]. فحضور الأندلس كان قليلاً في الرواية، لأن الروائي اعتمد في محاكاته على (دون كيخوته) ليعبّر عن إهمال التراث المستباح من أبنائه.

ومن أهم المعالم التأثُّرية بين روايتي (حارسة الظلال) و (البيت الأندلسي) ما يلي:

1-2-2-1 صورة مدينة الجزائر:

كانت صورة الجزائر ماثلة في الكثير من نصوص كُتَّابها، أمثال: (أحلام مستغانمي)، و(الطاهر وطّار)، و(واسيني الأعرج)، وغيرهم، واتفق الكثير منهم على أنها بحاجة إلى إعادة ترميم، وهيكلة جديدة تقوم على استحسان التراث وإصلاحه، والابتعاد عن محاربته؛ لأن التراث جزء من ثقافة القوم، ومعلم حضاري في تاريخها، فسطّروا في أعمالهم الروائية والشعرية سبل حماية الموروث، فتارة بالنّقد، وأخرى بكيفية الحفاظ، وسيتناول الباحث حديثاً مفصلا حول صورة الجزائر في رواية (البيت الأندلسي)، ودلالة المكان في مبحث مخصص من الفصل الثاني لهذه الدراسة.

اعتمد الأعرج في حديثه عن صورة الجزائر على مغارة (سرفانتس) التي اعتبرها من معالم المدينة التراثية، والتي أصبحت بيتاً يأوي السكارى والعابثين، حتّى أن اسم (سرفانتيس) أصبح اسماً مثيراً للسخرية في الشارع الجزائري، فبينما كان (دون كيشوت) و (حسيسن) في المغارة وجدا طفلاً يلعب هناك فسأله عن (سرفانتس)، فقال الطفل: " **سرفانتيس. كل الناس يعرفونه. حي فقير خال من الحياة، مغارة.. مزبلة...زوبيا متواضعة.. توفر لنا فرصة للعب، عندما تتضخم بها النفايات نُدخل الأيادي والأرجل ونتقاتل من أجل الكنوز المخبئة. السُكارى والضائعون الذين يبيتون هناك يتركون وراءهم الأكل وبعض الدراهم** "[2]، ونلاحظ أن الأعرج عبّر عن وجهة نظره للمكان من خلال نظرة طفل، ولعل هذا يعود إلى أن كراهية المكان متوارثة من الجد إلى الأب وصولاً إلى الطفل، الذي يرى أن المكان لرمي النفايات، وفي إشارة

---

[1] الأعرج، واسيني: **حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)**. المانيا: منشورات الجمل. 1999م. ص43.

[2] السابق. ص90.

إلى الجهل المدقع الذي لامس الكثيرين من أبناء المدينة، لجهلم اسم (سرفانتس) الذي مكث خمس سنوات في مدينتهم، تاركاً فيها إرثاً يمجد الأبناء أصالته.

ويذهب (حسيسن) للحديث عن موقف الوزارة التي يعمل بها من رعاية الصحفي الإسباني، الذي اتهم فيما بعد بأنه جاسوس أجنبي، وبعد تسفيره من البلاد، تم فصل (حسيسن) من عمله كمستشار لوزير الثقافة، وكل الحوارات التي دارات بينهما، كانت حول تقصير الوزارة والدولة بالحفاظ على التراث الجزائري، يقول (حسيسن): " **أثناء النقاش سمحت لنفسي حتى بتقديم ملاحظات قاسية عن الوضعية التي آلت إليها المغارة وغيرها من المناطق السياحية التي كانت تتهاوى وتموت بصمت وتواطؤ أو جهل** "[1]؛ تعبيراً منه عن أوضاع التراث التي أوشكت على الضياع؛ بسبب إهمالها من أصحابها، وقد سرد (الأعرج) في أكثر من موضع صورة الجزائر، وموقفها السلبي من التراث، وعدم الحرص على حفظه والعناية به.

أما في (البيت الأندلسي) فقد ذهب الأعرج لبث شكواه عن عدم الحرص على التراث الجزائري، لاسيما الموريسكي منه، من خلال الحديث عن مصير البيت وساكنيه المتعاقبين؛ وسيتحدث الباحث عن فترة (مدام لوبيز) التي سكنت البيت وقامت بتغيير الكثير من معالمه، وهذا مطابق لما جاء في (حارسة الظلال) حول مغارة (سرفانتس)، إلا أن البيت الأندلسي كان يمثل الجزائر نفسها لا المكان المحدد فقط، وبالتالي فإن (مدام لوبيز) رمز لمن يسعى إلى ضياع تراثه ومحوه عن الوجود.

فمن الأعمال التي قامت بها، إزالة بلاط البيت القديم، ووضع آخر مكانه، وقامت بخلع أشجاره، يقول (مراد باسطا) متفاجئاً: " **عندما حرروا البيت الذي نزعوا بعض أشجاره في الحديقة، من زوائده، رأيت بيتاً آخر غير الذي كنت أعرفه من قبل. أكثر سوءاً من الملهى الأندلسي**"[2] إلا أن الألم تجسد في نفسية (باسطا) عندما قامت لوبيز برمي البيانو، الذي يمثل

---

[1] الأعرج، واسيني: **حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)**. ص162.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص348.

معلماً حضارياً في خلده؛ يقول: " **هو هدية للالة سيما، ابنة الآغا حسن فينيزيانو**"[1]، كما يعدّ معلماً من معالم البيت، وركن من أركانه، يقول (مراد باسطا) لـــــ (عبد الحق) الذي كان مشرفاً على تنقية ساحة البيت، بعدما حمل عمال النظافة البيانو: " **شفت يا وليدي عبد الحق! بيانو من القرون الماضية في مزبلة؟ أي وضع نحن فيه، وأية حالة هذه** "[2]، فكان البيانو رمزاً استوحاه (باسطا)؛ ليدلل من خلاله على قداسة المحتويات التي كانت موجودة داخل البيت الأندلسي، و ترك أثراً واضحاً في نفسه، فحاول الحفاظ عليه، إلا أن تلك محاولات فاشلة، لاسيما بعد مجئ أبناء أخ (مدام لوبيز)، الذين قاموا بتغيير ملامح البيانو وتخريبه، يقول (باسطا): " **تحت الرياح والأمطار. حوّله أبناء أخيها السبعة إلى لعبة. بعد مدة قصيرة نزعوا أجزاء من ملامسه، وأخرجوا بعض أحشائه، وبدأ البيانو العتيق يخسر شيئاً من ألقه، حتى أصبح كالهكيل العظمي، ولم تبقى إلا أخشابه وقطعه المعدنية تقاوم الأيادي**"[3] ولعل (الأعرج) أراد من البيانو التراث الجزائري الذي فقد حنيّة أبنائه، وأصبح في أيدي أطفالهم، كما أصبحت مغارة (سرفانتس) مسرحاً للعب الأطفال، دلالة على تهميش المعالم التراثية، وعدم الإهتمام بها، وبذلك جعل البيانو والمغارة رموزاً يعكس من خلالها الصورة التي آل إليها التراث في الجزائر، ولذلك يقول (باسطا) بعد أن أصبح البيانو رماداً هامداً بعد أن سألته (لالة ملاتي) أن البيانو له؟ يقول: " **لا. لا أعرف بالتحديد لمن. لكنِّي على يقين أن جزءاً من تاريخ هذا البيت أكلته النَّار والأيادي الخشنة** "[4]، إشارة إلى أن البيانو ليس المجسم الموسيقي المراد فحسب، وإنما كان رمزاً إلى التراث الجزائري كذلك.

2-2-2-1 الرواية العالمية (دون كيخوته) بين الروايتين:

تُعدُّ رواية (حارسة الظلال) الرواية الأولى التي حاكى الأعرج من خلالها رواية (دون كيخوته)، حيث كانت مغامرات (فاكسيس دي سرفانتيس دالميريا) والأحداث التي حصلت معه

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص358.
[2] السابق. ص352.
[3] السابق. ص357.
[4] السابق. ص358.

داخل الجزائر مشابهة للأحداث التي عاشها بطل رواية (سرفانتس) (دون كيخوته)، كما وظّف فيها أسماء بعض الشخصيات الواردة في الرواية، كـــ(زريدة) وهو لقب أضفاه على شخصية (مايا) التي كانت تعمل مترجمةً من العربية إلى الإسبانية، كما أورد داخل النص الروائي سرداً تاريخياً على لسان (دون كيشوت) للأحداث التاريخي التي حصلت مع جده (سرفانتس)[1]، ولعل (الأعرج) أراد من تلك المحاكاة أن يدلل على أن سبب كتابتها سجن (سرفانتس) في الجزائر مدة خمس سنوات، يقول (دون كيشوت): " **لا يمكنني أن أتصور كتاباً عن دون كيشوت بدون الحديث عن محطة الجزائر والأماكن التي نهبت من حياته خمس سنوات** "[2]، كما أراد أن يبين من خلال حديث (دون كيشوت) على أهمية المكان التاريخي الذي عاش فيه (سرفانتس) في الجزائر.

أما في رواية " البيت الأندلسي "، فقد استوحى (الأعرج) رواية (سرفانتس)، كما أشار الباحث إلى ذلك في المبحث الأول، إلا أنه تأثر ببعض شخصيات رواية " حارسة الظلال "، ووظفها داخل النص الروائي لـــ " البيت الأندلسي "، ومن ذلك شخصية (زريدة) التي كانت وظيفتها العمل في مجال الترجمة في كلتا الروايتين، كما سرد بعض المحطّات التاريخية من حياة (سرفانتس) فيهما.

[1] ينظر: الأعرج، واسيني: **حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)**. ص145 وما بعدها.

[2] السابق. ص143.

الفصل الثاني

موضوعات رواية " البيت الأندلسي "

2-1 دلالة العنوان في رواية " البيت الأندلسي "

2-2 دلالة الفضاء الروائي ورمزيته

2-3 التخيل التاريخي في رواية " البيت الأندلسي "

2-4 مرايا الذات والآخر

الفصل الثاني

موضوعات رواية " البيت الأندلسي "

1-2: دلالة العنوان في رواية " البيت الأندلسي ":

لعلم العلامات " السيميائية " دورٌ مهم في المناهج النَّقدية الحديثة؛ فهو علم قائم على دراسة النصوص دراسة " سيميائية " مختصة بالاشارات والرموز والايقونات الحاضرة داخل النَّص الأدبي، وقد اهتم كل من (دي سوسير)، و (رولان بارت)، و(بيرس) وغيرهم بدراسة هذا العلم وإبرازه على صفحات النقد المعاصرة، ويذهب (سوسير) إلى أن علم العلامات ينقسم إلى: دال ومدلول، معتبراً " الدال " صورة رمزية تدل على " المدلول "، وأنهما ركيزة مهمة في تشكل النصوص الأدبية، وقد أضفى (بيرس) إلى هذه الأقسام مصطلحات مقابلة لمسميات (سوسير)، "فتقوم نظريته على شمولية وعمومية أكثر من نظرية (سوسير) بوصفها كياناً ثلاثي المبنى يتكون من " المصوّرة " وتقابل " الدال " عند (سوسير)، و" المفسِّرة " وتقابل " المدلول "، و " الموضوع " ولا يوجد له مقابل عند (سوسير) "[1].

أما (رولان بارت) فيعتبر " الدال والمدلول " طرفاً وعلاقة في الوقت ذاته[2]، ويرى أنَّهما مكونان أساسيان في نشأة (الدليل)، بحيث يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى[3]، ونشأ من هذين المكونين – الدال والمدلول – العنوان الروائي ومحتواه النصي؛ فالعنوان دالٌّ مصوّر للأحداث التي تجري داخل النص الروائي، والنص تفسير لذلك العنوان، وبالتالي فهما رابطان يشكلان جزءاً مهماً من أجزاء المحتوى النصي ولا يمكن للكاتب الإستغناء عن أي واحد منهما.

---

[1] ينظر: إبراهيم، عبد الله وآخرون: **معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)**. ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1996م. ص78.

[2] بارت، رولان: **مبادئ علم الأدلة**. ت: محمد البكري. ط2. سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع. 1987م. ص79.

[3] ينظر: السابق. ص66.

كما يعد العنوان المفتاح الأساسي الذي يتسلح به النَّاقد والقارئ للولوج إلى أغوار النص العميقة؛ قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص وغمض[1].

ويستمد العنوان الروائي أهميته في غواية مسماه، حيث يلجأ الكاتب إلى الدقة في اختيار العنوان اللائق لنصه الروائي؛ وذلك لجذب القرّاء واستمالتهم إلى محتوى النص وموضوعاته، كما تكمن أهمية العنوان في اتصاله المباشر بالنص الأدبي، " فالعنوان لدى السيميائيين بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال، ولذلك فهو يحيل إلى مرجعية النص، ويحتوي العمل الأدبي في كليته وعموميته، كما أن العنوان يعلن عن طبيعة النّص، ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي تناسب هذا النّص "[2].

وتنتمي العناوين بشكل عام إلى المحيط النَّصي في جانبه الخاص بالكاتب، وتحتل مكانة مهمةً في دراستها وتموقعها في النص بشكل متكرر وواضح، كما تعتبر لدى البعض مفصلاً مهماً يجعل غيابها النص – نصّاً ناقصاً[3]، ويذهب (لوي هويك) إلى تعريف مجمل للعنوان بأنه: "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النَّص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي؛ لتجذب جمهوره المستهدف "[4].

ويتصف العنوان الروائي بعدد من السمات التي تجعل من النص قيمة أدبية عند القراء والدارسين، من أهمها:

أ. جاذبية العنوان؛ وهي من السمات الفنية التي يهتم بها الكاتب عند كتابته النص الروائي، مراعياً استخدام الكلمات الملخصة لما هو حاضر داخل الجسد الروائي، كما يستهل

---

[1] ينظر: حمداوي، جميل: **السيميوطيقا والعنونة**. مجلة عالم الفكر. م25. ع3. 1997م. ص96.

[2] ينظر: السابق. ص108.

[3] عذاوري، سليمة: **شعرية التناص في الرواية العربية**. ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. 2012م. ص94.

[4] بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. 2008م. ص67.

الكاتب جاذبية عنوانه بالرموز الدلالية التي تترك النص مفتوحاً أمام الباحثين، وهذا يولد في النص رصانة توحي إلى ثقافة المؤلف وسعة اطلاعه.

ب. صلة العنوان بلوحة الغلاف؛ وهي سمة حاضرة في الكثير من النصوص الروائية، لا سيما لدى الكتّاب المشرفين على طباعة رواياتهم، حيث يهتم الكثير منهم بصورة الغلاف التي تعكس المحتوى النصي للرواية.

والعنوان سمة فنية امتازت بها روايات (الأعرج)، في كونها تتناسق مع المحتوى النصي للرواية، وأن اختيار العنوان لم يأت عبثاً، وإنما اختيار المؤلف وحسن درايته وطول خبرته، وفي هذه الدراسة يأتي الباحث إلى دلالة العنوان الرئيسي " البيت الأندلسي " وانعكاسه على المضمون داخل النص الروائي، ويبين الإيحاءات التي لجأ إليها الكاتب، والأغراض التي دفعته إلى استخدامها، كما سيتناول العلاقة الرابطة بين العنوان الرئيسي ومحتوى النص ولوحة الغلاف، التي لا شك أن المؤلف، وربما النّاشر أيضاً، فكروا فيها مليّاً، بل ربما عرضاها على فنان تشكيلي طُلب منه أن يقرأ الرواية ويختار لها الغلاف المناسب، وسيلجأ الباحث إلى تبيان العلاقة التي تجمع العناوين الفرعية بالنصوص التي تضمّها، وإظهار علاقتها بالنص الروائي، والوقوف أمام السبب الذي دفع بالكاتب إلى اختيار مثل هذه المسميّات للعناوين؟

تقسم العناوين في رواية "البيت الأندلسي" إلى قسمين هما:

1. العنوان الرئيسي الموسوم بــ " البيت الأندلسي ".

2. العناوين الفرعية، وتتجزأ إلى جزأين، هما:

أ. العناوين الكلاسيكية، وهي التي نهج الكاتب من خلالها عناوين الكتب القديمة، وتسمى (العناوين الشارحة) أي المفسرة للأحداث التي سيأتي السارد إلى ذكرها.

ب. العناوين الفرعية الدلالية، وهي عناوين تضمنت الحديث عن العصر الحاضر، الذي يعيشه السارد، وهي دارجة في الكثير من الروايات.

2-1-1: العنوان الرئيسي:

يتألف العنوان في الرواية من مكون مكاني ينقسم إلى كلمتين: " البيت " و " الأندلسي "، ويعرف البيت بالمكان الذي يقطنه الإنسان، ويعيش فيه ليأويه من حر الصيف، وبرد الشتاء، وورد في اللسان: " بيت الرجل داره، وبيته قصره، ومنه قول جبريل – عليه السلام –: بشّرْ خديجة ببيت من قصب، أراد بشرها بقصر من لؤلؤة مجوّفة، وجمع البيت: بيوتات وبيوت وأبيات، والبيت من أبيات الشِّعر سمي بيتاً؛ لأنه كلامٌ جمع منظوماً، فصار كبيت جمع من شقق وكفاء ورواق وعُمُدْ"[1] والبيت هو المأوى والمآب ومجمع الشمل[2]، ويُعرّف الكاتب " البيت " بأنه بيت قائم على الطِّراز الأندلسي، الذي يتسم بعراقة المعمار الإسلامي العربي في الأندلس.

ويصنف عنوان " البيت الأندلسي " ضمن العناوين " الموضوعاتية "، " التي تشير إلى محتوى النص أو لها علاقة بموضوعه "[3]، حيث كان موضوع البيت الذي بناه (غاليليو) محوراً رئيسياًمن محاور النَّص الروائي؛ فأحداث الرواية بجزأيها تضمنت حديثاً حول البيت كفضاء مكاني.

تبدأ الرواية بمقولة نسبها الكاتب إلى جده (غاليليو)، وببيتٍ من الشعر للشاعر الأندلسي (أبو البقاء الرندي)، وفيهما يعبر الكاتب عن أهمية البيت ودلالاته، فعبارة (غاليليو) استمدها من قول (مراد باسطا) في توشيته مُعبِّراً عن حال سيدة تعرضت إلى انتهاك شرفها: " **ظلت تحفظ الوصية الخرافية: إن البيوت الخالية تموت يتيمة** "[4] إشارة إلى الأحداث التي ستلحق بالبيت الأندلسي، الذي سينتهي به المطاف إلى هدمه وبناء برج سكني مكانه، وفي نفس السياق، أورد

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**. بيروت: دار صادر. م2. ص14. مادة (بيت).

[2] ابن فارس، أحمد: **معجم مقاييس اللغة.** تح: عبد السلام هارون. القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. م1. 1979م. ص324.

[3] عذاوري ، سليمة: **شعرية التناص في الرواية العربية**. ص96.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص31.

الكاتب بيتاً من نونية (أبو البقاء الرندي) التي أخذت أنموذجاً على رثاء الأندلس، يقول فيها:
وهذه الدار لا تبقى على أحد ولا يدوم على حال لها شأنُ[1].

تاركاً من خلاله فجوة التشويق إلى مستقبل البيت الأندلسي، الذي أُقيم على خربة ليصبح مكاناً مزدهراً بمعماره وساكنيه، ومع مرور الزمن سيعود البيت إلى أصوله الأولى بيتاً لا روح فيه.

إنَّ القارئ للنص الروائي، يجد أن الحديث عن البيت وروافده أخذ حيّزاً واسعاً بين أروقة النص، وجاء ذكر البيت على صورتين؛ الأولى جاءت على ذكر أصول البيت الأندلسي، وكيفية بنائه ووصفه كفضاء، وورد ذلك في أوراق (سيدي أحمد بن خليل)، والثانية بمثابة المرآة العاكسة لدلالة البيت الرمزية، وتحمل في طيّاتها دلالات ورموزاً متعددة للبيت الأندلسي، لينتقل السارد من خلالها للحديث عن الواقع المعاصر الذي يعيشه، وقد وردت على لسان (مراد باسطا).

فكانت البداية من غرناطة حيث العمار الأندلسي الجذّاب الذي استوطن قلب (غاليليو) وزوجه (حنّا سلطانه)، يقول (غاليليو) في رسالته التي كتبها إلى محبوبته قبل الرحيل إلى الجزائر، مستذكراً فيها زيارة بعض البيوت في غرناطة، وإعجابهما بواحد منها: " **عشقت البيت مثلي، حتَّى أصبْحنا نزوره كلما تمكنّا من ذلك، ولم تمنعنا لا الهضبة التي كان علينا تسلقها، ولا الأشجار التي اندفن في عمقها، ولا أصحاب البيت الذين طلبنا منهم أن يسمحوا لنا بالدخول، فدخلنا، فحفظنا كلَّ تفاصيله الداخلية** "[2] فأصبح البيت الأندلسي المكان الذي أخذ حيزه في ذهن (غاليليو)، حتّى إذا ما وصل إلى الجزائر تعرف على (حميد كروغلي) الذي كان يملك بيتاً خرباً مطلاً على البحر وأرضاً تابعة له، يقول (غاليليو): " **قال لي عندما عرف أني كنت من المرحلين، بأنّه لن يجد مُشْترياً أحسن منّي. قطعة الأرض وما عليها** "[3]، وبعد عام أصبح

---

[1] المقّري، أحمد بن محمد: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. تح: إحسان عباس. م4. بيروت: دار صادر. 1968م. ص487.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص93.

[3] السابق. ص155.

(غاليليو) مالك الأرض والبيت معاً، ويقوم البيت على خربة بنيت على بقايا معبد روماني " **الخربة بنيت على بقايا معبد روماني قديم حوله المسلمون اللاحقون إلى مركز متقدم لحراسة السواحل، قبل أن ينشأ بالجوار منه مقام سمي الولي سيدي قارة بلال** "[1]، كما يمتاز البيت بالركائز الرومانية القديمة، والأقواس المزينة بالكتابات العربية المختلفة، وبساحته المزدهرة بأشجار الرمان والبرتقال والتفاح، ولم يكتف (غاليليو) بذلك، وإنما ذهب إلى ما كان يراوده بأن ينقل كل المعالم الحاضرة في ذهنه من المعمار الأندلسي وترسيخها في ذلك البيت بمساعدة صديقه (ميمون البلنسي)، " **حافظت على أشجار الرمان والبرتقال والتفاح التي وجدتها، وأعدت تقليمها، وغرست بجانبها برتقال بلنسية وليمونها. سلمني النقلة ميمون البلنسي الذي كان يحتفظ بالكثير منها، وتفاح المارية، ومسك الليل الأشبيلي، وياسمين غرناطة، والبنفسج البرّي الذي كانت تزخر به جبال البشرات في فصل الربيع**"[2].

ولقد أراد (غاليليو) من ذلك أن يُعيد بساتين غرناطة التي تركت أثر الإشتياق إلى عالم سخَّرَ من خلاله سعادته، " **كلما دخلت البستان، بعد تعب العمل اليومي، تذكرت بساتين غرناطة. شعرت كأني لم أكن غريباً** "[3]، كما تجلى الفضاء المكاني في خلده، فالحديقة والبيت أصبحا المكان الذي يريح فيه السارد نفسيته، " **لم تكن تهمني البحرية ولا سوق الذهب بقدر اللحظات التي أهرب فيها إلى المكان، وأتخيل البيت الذي سأنشئه..**"[4] فأصبح للمكان حضارة أسس (غاليليو) من خلالها المعنى الحقيقي للحياة.

وينشأ البيت الذي قام على تفاصيل البيت الأندلسي الذي اكتشفه (غاليليو) وزوجه (حنا سلطانه) في غرناطة، بمساعدة مهندس مالطي مرتد، ويُقامُ على أنقاض الخربة، محافظاً على الأعمدة الرخامية الرومانية التي ستكون من معالمه الحضارية فيما بعد.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص158.
[2] السابق. ص159.
[3] السابق. ص160.
[4] السابق. ص160.

ويظهر البيت الأندلسي مكاناً له معالمه التضاريسية، المقتصرة على وصف ساحات البيت وحدائقه، ولم يلجأ الكاتب إلى وصف المكان من الداخل، إلا في عدد من الصفحات، عندما وصف غرف البيت واتصالها بحديقته وذكر الممر السري الذي كانت فيه المخطوطة، يقول (مراد باسطا) في وصف تلك المعالم الجميلة: " **يتسرب شيئاً فشيئاً، قبل أن يعمّ كُلّ الغرف التي يتكون منها البيت الأندلسي: الصالة الكبرى بكل ملحقاتها، التي كانت تنفتح على الحديقة قبل أن يغطّيها حائط سميك، دار الضيافة المكونة من صالة واسعة، وأربعة بيوت صغيرة مجهزة بكل المنتفعات الصحية. المطبخ الواسع الذي ينفتح على الحديقة بمخادعه المتعددة التي كثيراً ما كانت تخصص لخاصة الضيوف، الحمامات التي تحتوي على مغاطس رومانية ...** "[1]

والملاحظ أن وصف الفضاء المكاني جاء متصلاً بساحات البيت وحدائقه التي أخذت الجزء الأكبر من الوصف داخل النص الروائي، ولعل ذلك يعود إلى بيان معالم التراث الأندلسي التي كانت موجودة في حي القصبة في الجزائر، وهو الهدف الأسمى من كتابة الرواية، فذكر البيت من الخارج ووصف حدائقه وساحاته، جاء لإدراك جمالية ذلك التراث، " ويرى (واسيني الأعرج) أنَّ البيت الأندلسي وُجد في حيّ غنيّ بالمعالم التراثية الزاهرة، إلا أنها بدأت تتلاشى شيئاً فشيئاً على يد أصحابها، وقد تعرضت إلى الكثير من الانتهاكات، ويؤكد أن الرواية تشتغل على موضوع حساس هو التراث "[2]، كما أن البيت الأندلسي يمثل الهوية الوطنية التي رسخت تاريخ شعب عاش على أمل العودة إلى بيوت أجداده الأندلسيين.

وتكمن أهمية البيت في أنَّه يمثل المرآة التي تعكس صورة بعض الشخصيات الحاضرة داخل النص الروائي؛ " فالبيوت تشكل نموذجاً ملائماً لدراسة الالفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له، كما يقول (ويليك): فإنك إذا وصفت البيت

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص54.

[2] ينظر: عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة**. جريدة الدستور. الأردن. 15-10-2010م.

فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبّر عن أصحابها "[1]، ومن أهم الشخصيات التي كانت تمثل امتداداً للبيت الأندلسي:

أ. مراد باسطا:

وهو شخصية محورية في الرواية، وكان حضوره داخل النَّص متصلاً مع ذكر البيت في النص الروائي؛ حيث تضمنت الفصول الخمسة التي كان ساردها حديثاً مفصلاً حول تاريخ البيت الأندلسي وساكنيه، وذكر آخر التطورات التي لحقت به، من إجراءات الدفاع عنه بمساعدة حفيده (سليم)، ويسخّر (مراد باسطا) نفسه لحماية البيت وأهمِّ روافده " مخطوطة سيدي أحمد بن غاليليو".

يتعين على (مراد باسطا) أن يكون الشخص الذي يحافظ على تراث أجداده الموريسكيين؛ وقد كان يرى فيه والده " الوريث الذكي الذي يأخذ مسألة الأجداد مأخذ الجد "[2]، " **لم تبق لي إلا أنت يا مراد وليس من حقي أن أعود إلى التراب حاملاً سرَّ جدّك معي** "[3]؛ لأن على ساكن البيت أن يتوصل إلى جلال العزلة التي عاشها أحد أجداده الذي هجر المجتمع بسبب مأساة مؤلمة، لهذا فعلى الساكن أن يعيش في كون لا ينتمي إلى طفولته. إنَّ هذا الرجل الذي ولد في عائلة وديعة وسعيدة يجب أن يبعث شجاعة في داخله يواجه بها عالماً قاسياً، بائساً وبارداً. وهذا البيت المنعزل يمدّه بصورة قوية، أي بقدرة المقاومة[4]، وهذا ما اتصف به (مراد باسطا) الذي يمثل ركناً أساسياً من أركان البيت الأندلسي؛ فهو المعاصر لسكانه المتقلبين، والراعي الأمين على كل ممتلكاته، لاسيما المخطوطة التي يرى من خلالها الحضارة التي كان يعيشها جده (غاليليو).

---

[1] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1990م. ص43.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص199.

[3] السابق. ص202.

[4] باشلار، غاستون: **جماليات المكان**. ت: غالب هلسا. ط2. بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع. 1984م. ص67.

وتتمثل أهمية العنوان في الالتفات إلى أهمية الشخصيات الروائية، لاسيما التي تكون ملاصقة لمفرداته؛ فــــ (مراد باسطا) كان ملازماً للبيت الأندلسي، متخيلاً ذلك في تذكر جميع الوافدين للبيت منذ نشأته، يقول: " **تصوري يا سارة، إلى اليوم ما زلت أشم روائح كل من عبروا من هنا، منذ أكثر من أربعة قرون. أشم عطر النساء، وأحدد حتى الاختلافات الموجودة عندما يسيل على بشرة الأجساد النَّدية.. أسمع الصرخات القادمة من بعيد وأحدد مصادرها وأسباب نزفها. لاشيء يمر بالصدفة في هذا البيت** "[1]، وخلال ذلك نشأ في الرواية " وشائج التواصل الحتمي، الذي تفرضه بخاصة علاقة الشخصيات بالمكان، وما ينشأ بينهما من ائتلاف"[2]، يخلق في تكونها دلالات توحي إلى أثر الشخصيات داخل العمل الروائي، ويتطابق ذلك أيضاً مع رواية (واسيني الأعرج) " أنثى السّراب "[3]، حيث كانت شخصية (ليلي) الشخصية المحورية والملازمة لعنوان الرواية.

كما تظهر أهمية (مراد باسطا) في إبراز أهم الأحداث داخل الرواية، لاسيما التي كانت في بنائها تجسيد للمعنى الدلالي لها؛ ومن ذلك التغيرات التي طرأت على البيت الأندلسي، من هدم وبناء وتغيير في معالمه، وجنسية السكان الوافدين إليه، فكان (مراد باسطا) الوسيلة التي اتخذها الكاتب للتعبير عن الأهداف الحقيقية من كتابة رواية " البيت الأندلسي "، والموسومة بالحفاظ على التراث الذي يحقق المعنى الأبدي للحضارة التي يقطنها، وبيان صورة المجتمع الجزائري وموقفه من إرث الأجداد، وهي صورة بدت واضحة أيضاً في رواية " حارسة الظلال " للكاتب نفسه وقد أشرت إلى ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص43.

[2] مزداوت، وسيمة: **الاستعارة الروائية – دراسة في بلاغة السرد** –. (رسالة ماجستير غير منشورة) .جامعة الحاج لخضر. باتنة. الجزائر. 2011م. ص75.

[3] ينظر: الأعرج، واسيني. **أنثى السراب**. ط1. بيروت: دار الآدب للنشر والتوزيع. 2010م، تقوم الرواية على رسائل تبادلية بين (ليلى) و (سينو)، وهي رسائل متضمنة للمشاعر العاطفية التي تكنها (ليلى) لــ (سينو)، مثيرة قضية اسم (مريم) الشخصية الورقية في روايات (واسيني الأعرج)، والرواية شبه سيرة ذاتية لــ (الأعرج).

ب. حنّا سلطانة:

من الشخصيات الأساسية في الرواية، حيث تسجل حضوراً لافتاً فيها، لاسيما في اتصالها وترابطها مع عنوان الرواية، فـــــ (حنّا سلطانة) هي المعنى الثاني من معاني البيت الأندلسي، يقول (غاليليو): " **لبيتي الأندلسي معنى واحد اسمه سلطانه** "[1]؛ فهي التي تجسد النشأة الأولى لظهور البيت الأندلسي، وهي الحلم الأكبر الذي يسعى (غاليليو) لتحقيقه، حتّى أن البيت أصبح الرابط الأسري الذي يجمعهما، فكان مهرها بيتاً على الطراز الأندلسي، يقول (غاليليو) ناقلاً ما قالته له (سلطانة): " **هل تدري حبيبي؟ هذا مهري؟ قادر عليه؟** "[2]، وعند الرحيل إلى الجزائر، وامتلاك الأرض، كانت (سلطانه) حاضرة في مخيلته، وكأنها تتبعه في كل حركاته، ففي كل زاوية من البيت كان يتذكرها، ويسأل نفسه إن كانت لائقة (بسلطانة) أم لا، وبالتالي فقد كانت (سلطانة) تمثل الرمز الذي يدل على معنى البيت الأندلسي؛ لأن من معاني البيت " المرأة "، يقول (ابن منظور): " وبيت الرجل: امرأته، ويكنّى عن المراة بالبيت "[3]، فكانت هي اللمسة الأجمل التي أضفت إلى البيت جمالاً، جعله يمتاز برونقه الغرناطي؛ لأنها هي من قامت برسم تفصيلاته وهندسته، يقول (غاليليو): " **أضاف لها – المهندس المالطي – التفاصيل التي قرأها في المخطط الهندسي الذي جاءت به (سلطانة)** "[4]، كما أصبح اسم (لالة سلطانة) معلما من معالم البيت، عندما حُفر على أعمدته الرئيسية، ليكون شاهداً لكل العصور اللاحقة.

وهناك عدد من الشخصيات الأخرى، التي جاءت امتداداً للبيت، كـــــ (سليم) و(ماريانا) وغيرهما، وسيفصل الباحث الحديث حول تلك الشخصيات في مبحث آخر من هذا الفصل.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص172.

[2] السابق. ص93.

[3] ابن منظور: **لسان العرب**. م2. ص15. مادة (بيت).

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص180.

دلالة العنوان في الرواية، وأهميته:

إنَّ الحيّز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز، التي تشكل العمود الفقري للنص السردي[1] مستدلاً بذلك على المعنى الباطن لتلك الدلالات؛ فالبيت الأندلسي بيتٌ يضم بين غرفه وساحاته وحديقته حكايات أناس توافد إليه "**الرومان، المسلمون، الأندلسيون، الأتراك، الفرنسيون، ثم ناس بعد الاستقلال**"[2]، كل ساكن منهم ترك بصمة عابرة على حضوره، " وبهذا يتحول البيت الأندلسي إلى دالٍّ ضخم، شامل لرموز متعددة، تسلط الضوء في النهاية على إشكالات العصر وقضايا الساعة، التاريخية والاقتصادية والاجتماعية المختلفة "[3].

ومن دلالات البيت في النص الروائي، ترسيخ الحنين والاشتياق في قلب (غاليليو)؛ وذلك من خلال نقل معالم البيت كما هي: من غرناطة إلى الجزائر، والاهتمام بالأشجار والمزروعات الأندلسية التي تعد رافداً من روافده، لأنها تبعث في النفس معاني الحب والاشتياق إلى بلاد الأندلس، " كما غدا بناء البيت الأندلسي لدى (غاليليو) تعبيراً قوياً لاسترداد زمن سرق منه "[4].

كما يعبّر البيت عن حال مجتمع رفض ميراث أجداده السابقين، فذكر البيت في فصول (مراد باسطا) جاء تعبيراً عن صورة المجتمع الجزائري في العصر الحديث، وبيان موقفهم من التراث الأندلسي، وذلك من خلال تجسيد حكايات ساكنيه، ولعل أول دلالة رمزية أرادها الكاتب هو التعبير عن موقف البلدية من البيت الأندلسي كمكان تاريخي يستقطب الزائرين، وبيان مواقفهم السلبية المتمثلة بهدم البيت وبناء برج تجاري مكانه، فكان أن أبرز للبلدية ومسؤوليها

---

[1] مزداوت، وسيمة: **الاستعارة الروائية – دراسة في بلاغة السرد** – ص76.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص139.

[3] مزداوت، وسيمة: **الاستعارة الروائية – دراسة في بلاغة السرد** – ص75.

[4] ينظر: إبراهيم، رزان: **الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية.** ط1. عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع. 2012م. ص53.

صورة سلبية في الرواية، وهي صورة مماثلة لما جاء في رواية (الأعرج) " ضمير الغائب "[1]، وينتقل بعد ذلك ليسرد لنا حياة بعض الشخصيات المدافعة عن البيت الأندلسي، ومنها: الصحفي (يوسف النمس) الذي كان يرمز إلى الصحفي المتحرر الرافض لسياسة التجهيل، معبّراً من خلاله عن موقف السلطات من الصحافة والصحفيين، فكان البيت الأندلسي جسر العبور الذي انشأه الكاتب للتعبير عن تلك القضايا المعاصرة التي تعيشها بلاده.

ومن القضايا الرمزية التي استوحاها الكاتب من البيت الأندلسي، موقف الفرنسيين منه، ممثلين بموقف (ميشال جونار) من التراث الأندلسي في الجزائر، يقول (مراد باسطا): " **لقد انشغل (جونار) بكل ما هو أصيل وقديم. بفضله عاد البيت الأندلسي إلى أصله الأول**"[2]، ويظهر السارد (مراد باسطا) بعض الإنجازات التي قام بها (جونار) على صعيد الثقافة والتراث، فالبيت الأندلسي فضاء مكاني أراد الكاتب من خلاله إظهار بعض القضايا الرائجة في مجتمعه، والتي غدت متفشية بين أبناء شعبه، لاسيما قضية التراث، التي تحدث عنها في عدد من رواياته السابقة، مثل رواية "حارسة الظلال " والمشار إليها سابقاً.

ويصبح البيت الأندلسي خلال الأحداث التي جرت داخله، " **بيتاً نشأت فيه الأنوار والجنون والدم. بيت تجاور فيه الطيبون بالقتلة، الأبرياء بالمجرمين، الظالمون بالعادلين** "[3]، مستمداً من كل واحد منهم رمزاً، يعكس من خلاله الأوضاع التي آلت إليها بلاده، من ترويج للفساد، والقتل وعدم المحافظة على تراث الأجداد وتاريخهم.

ولم يقصر الكاتب دلالة البيت وأهميته على البيت كمكان فقط، وإنما ذهب إلى ذكر روافده التي احتلت مكانة مهمة داخله، ومنها:

---

[1] كتبت عام 1990م، تحدث فيها عن صورة سلبية لرئيس البلدية لرئيس البلدية الذي رفض إعطاء بطل الرواية (حسين) أي معلومات إرشيفية حول كيفية استشهاد والده، يقول (حسين) : " الذي آلمني أكثر هذه المرة وزادني تصميماً على إنجاز التحقيق هو رئيس البلدية " ينظر: الأعرج، واسيني: **ضمير الغائب**. ط2. سوريا: دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع. 2008م. ص21.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص312.

[3] ينظر: السابق. ص408.

الناظور؛ ويعدُّ من أهم روافد البيت، حيث يحتل مكانة مهمة في وجدان (غاليليو) و (لالة مارينا) من بعده؛ لأنه " يحمل قيمة رمزية عالية، بما هو تأكيد على حنين للأرض الأولى " غرناطة "[1]، وقد اهتم (غاليليو) به عند العثور عليه، وجعله مكوناً رئيساً من مكونات البيت أطلق عليه اسم (المقصورة)، وكان الهدف منه النظر إلى " غرناطة " والتجول في حاراتها، دون طرد أو تهميش، يقول: " **أتوغل في مدينة غرناطة بلا أي مانع ولا عسس ولا محاكم تفتيش** "[2]، وكان يرى من خلاله مكوناً مريحاً للنفس، وباعثاً إلى الطمأنينة عند رؤية البحر والتمعن فيما وراءه، يقول: " **ربما كان الناظور كذبتي التي تريحني، ولكنَّه كان فضائي الأزرق والجميل** "[3]، ويقول (مراد باسطا): "**الصعود إلى المقصورة، في أوقات الخلوة يريح النَّفس والقلب. النَّاظور يمنح المكان قدرة تخطي كل الحواجز**"[4]، ويلحق بالناظور من تغيرات ما لحق بالبيت، أدت إلى عودته إلى أصوله الأولى التي كان عليها، صدئاً وزجاجة مكسورة، إلى أن جاء زوج (مارينا) وقام بإصلاحه مرة أخرى، لينال قدراً من الإهتمام من (مارينا) وزوجها وابنتها (سيلينا)، فاهتمت (مارينا) به، ليصبح المكان الذي تراود من خلاله أحلامها، تقول (سيلينا) على لسان والدتها: " **بدأ كابوس العودة ينتابني في كل اللحظات، بالخصوص عندما أغفو وأنا أتأمل السفن، من وراء النّاظور، من عمق البيت الأندلسي الذي ما زالت رائحة والدي وأمي سلطانة ملتصقة به**"[5]، ويغدو الناظور المكان الذي تمكث فيه (مارينا) كل أوقاتها الجميلة، تقول (سيلينا): " **أجمل أوقات مارينا كانت تقضيها معلقة على الناظور** "[6]؛ فهو الرافد الذي أعاد إلى الأجداد ماضيهم، وكان يقرب لهم الأماكن التي أصبحت تمكث في مخيلتهم، ويقربها إلى قلوبهم؛ حتّى تبقى الذكريات جامحة أمام النسيان.

---

[1] إبراهيم، رزان: **الرواية التاريخية بين الحوارية والمونولوجية**. ص57.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص154.

[3] السابق. ص154.

[4] السابق. ص312.

[5] السابق. ص385.

[6] السابق. ص389.

ومن الروافد الدلالية في البيت الأندلسي، النافورة؛ التي ترمز إلى الوجود الحضاري للبيت، فقد كانت مكاناً يجلس قربه فرقة البيت الموسيقية بقيادة (حنا سلطانة)، وقد أوردها الكاتب في عدد من صفحات الرواية؛ ليظهرها مع التغيّرات التي طرأت على البيت الأندلسي، ليكون مصيرها مشابها لمصيره بأن تصبح صدئة مهترئة، كحال البيت نفسه.

صلة الغلاف بالنص الروائي:

إنَّ الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص؛ قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية والأيديولوجية والجمالية. وهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنّص الروائي، ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية[1] ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية[2].

ويصنف غلاف رواية " البيت الأندلسي " ضمن نمط " التشكيل الواقعي " الذي يشير بشكل مباشر إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفاً أساسياً في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث. ويبدو أن حضور الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه "[3].

وبناءً على ما تقدم، فإن غلاف الرواية يتكون من صورة يظهر فيها المعالم الخارجية لبيت بني على الطراز الأندلسي، ويتناسق ذلك مع بعض السطور الورادة داخل النص، حيث كان فيها وصف لمعالم البيت التضاريسية، ووصف الأشجار، ولعله الشكل النهائي الذي صممه (نديم) زوج (مارينا) تقول (سيلينا): " **في مدخل البيت، أضاف سقيفة جميلة لا ترى من بعيد إلا كجزء من الكل. وضع بها حنفية للاغتسال، من الرخام الأحمر لكي تتحمل الأتربة والغبار،**

[1] ينظر: حمداوي، جميل: **دلالات الخطاب الغلافي في الرواية.** www.diwanalarab.com

[2] لحميداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.** ط2. المغرب: المركز الثقافي العربي. 1993م. ص60.

[3] ينظر: لحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. ص59.

والرطوبة الخارجية. ثم أضاف ممرا طويلاً ذا سقف مقبب وسميك، على جوانبه أقواس جدارية مجوفة ومحمولة على أعمدة رخامية، كل عمود نحت بشكل حلزوني مخالف للآخر"[1] وقد أراد من ذلك الوصف إبراز المعالم التي تثير النفس للجمال المعماري الأندلسي، وإيراد الدلائل الثبوتية بأن للتراث الأندلسي عبقاً وتاريخاً لا ينسى.

وتتوسط لوحة الغلاف كلمة " Memorium " لتوحي إلى الذكريات التي عاشها (غاليليو) في أثناء بنائه البيت، و(مراد باسطا) خلال تذكره أمجاد أجداده، وسرد تاريخي لسكان البيت، وبذلك تكون لوحة الغلاف تلخيصاً لما سيعثر عليه القارئ داخل النص الروائي، وفي طبعة ثانية لمنشورات الجمل كانت لوحة الغلاف مغايرة للأولى، حيث يتوسط البيت نافورة كبيرة، ويحيطها مجموعة من الأشجار، ويتطابق هذا مع ما قاله (غاليليو): " **سلطانة بحاستها الأنيقة، أضفت عليه كل رشاقتها. ألحت في بناء البيت على شيئين أساسيين في العمارة الموريسكية: الأبواب والساحة التي تظللها السقيفة وتخرقها نافورة تعطي للمكان حياة متحركة ومرئية "**[2].

وتضمنت صفحة الغلاف الخلفية نصاً يوضح محتوى الرواية، ولم يلجأ الكاتب، كعادة المؤلفين، إلى وضع نص مقتبس من الرواية نفسها، وإنما أظهر الدلالات الرمزية التي يحملها البيت الأندلسي، ليختم صفحة الغلاف بقوله: " الرواية استعارة مرّة لما يحدث في كل الوطن العربي من معضلات كبرى تتعلق بصعوبة استيعاب الحداثة في ظل أفق مفتوح على المزيد من الخراب والانكسارات "، وكأنه يريد أن يبث التشويق في خلد القارئ؛ حتى يتمكن من فهم الأحداث المعاصرة؛ لتخرج النَّص من منهجية تاريخية إلى تخيل تاريخي معاصر.

2-1-2: العناوين الكلاسيكية (الشارحة):

تميّزت رواية " البيت الأندلسي " عن غيرها من روايات الكاتب في احتوائها على نوعين من العناوين، الأول: " العناوين الكلاسيكية " التي تُظهر ثقافة الكاتب المستمدة من تأثره

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص388.

[2] السابق. ص180.

بكتب التراث العربي القديم، وكانت تمتاز بالسجع المنّمق والطول، ولعل (واسيني الأعرج) ذهب إلى توظيفها؛ لتتناسب مع فكرة المخطوطة التي عثر عليها جده (غاليليو)، جاعلاً من توظيفها أناقة جمالية أضفت للنص الروائي سحراً إبداعياً جديداً، ونصاً أدبياً مشابهاً لنصوص القدماء؛ لأن من ملامح النسق الكلاسيكي، كما يرى (عبد الفتاح كيليطو) " الأدب بالمعنى القديم، والوظيفة الاجتماعية، النظرة إلى الشخصية والتاريخ، والأفق الثقافي"[1]، والثاني: العناوين الدلالية التي سأشير إليها في الصفحات القادمة.

اتسم العنوان الكلاسيكي القديم " بخاصيات ضابطة له، منها السجع والطول كنوع من التفصيل، بحيث أن هذه العناوين القديمة تلخص ارادياً مضمون المؤلف "[2]، وغالباً ما كانت العناوين الداخلية للأعمال الأدبية الكلاسيكية تحمل اسم البطل أو السارد، وإما اسم المغامرة التي يقوم بها هذا البطل أو البلد الذي هو فيه، أو تأتي في جملة مُعبّرة[3]، وعلى هذا نهج (واسيني الأعرج) إلى كتابة عناوين روايته الفرعية، والمقتصرة على أوراق (سيدي أحمد بن غاليليو) وابنته.

تمثلت العناوين الكلاسيكية في رواية " البيت الأندلسي " في إثنتي عشرة ورقة، عشر منها نسبت إلى (سيدي أحمد بن خليل الروخو)، وورقة إلى (ماريانا بلاثيوس بن خليل) وأخرى لسارد مجهول، ويغلب على عناوينها الطول والشرح المفصل للأحداث اللاحقة داخل الورقة، ويُظهر الكاتب الزمن السردي لكل ورقة منها، فعلى سبيل المثال " الورقة السادسة " تبدأ كما يلي: " **شتاء 1575... وتروي عن أهوال رحلة مايوركا، ونجاة الروخو منها. خروج الرايس حميد كروغلي وبحارته سالمين من العواصف البحرية، وانتشاء لالّة سلطانة ولالّة مريم في البيت الأندلسي، وتأسيس فرقة جاهاركا، أو لاكاسا أندلوسيا للموسيقى** "[4]، ومن الملاحظ

---

[1] كيليطو، عبد الفتاح. **الأدب والغرابة (دراسة بنيوية في الأدب العربي)**. ط3. المغرب: دار توبقال للنشر. 2006م. ص51.

[2] حليفي، شعيب: **النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)**. ص86.

[3] بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**. ص125.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص185.

ظهور خصائص العنوان الكلاسيكي داخل عنوان الورقة، من أهمها: طول العنوان وهو " النواة التي يتم عن طريقها تبئير انتباه القارئ، وهو العنوان الذي يشكل المفتاح الأول للمؤلف "[1]، ويعود اختيار طول العنوان داخل النص الروائي؛ " لاستيفاء المعنى، وتقريب الدلالة إلى فهم المتلقي "[2]، كما يغلب على العنوان التفاصيل التي سيأتي الكاتب على ذكرها داخل الورقة، ويساعد ذلك على استدراج القارئ لقراءة ما هو حاضر داخل النص، وتشويقه إلى ما فيه من أحداث.

واتكأ (واسيني الأعرج) في توظيف مثل تلك العناوين على كتب التراث العربي القديم، منها كتاب " نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب " للمقّري، الذي كان يفتتح كل باب من أبواب كتابه بتفاصيل ما سيوردها لاحقاً، ومن ذلك ما ورد في الباب الخامس، الذي كان عنوانه " نثر لسان الدين بن الخطيب "، وفي أسفل العنوان الرئيس يقول: " في إيراد جملة من نثره الذي عبَّقَ أريج البلاغة من نفحاته، ونظمه الذي تألق تور البراعة من لمحاته وصفحاته، وما يتصل به من ازجاله وموشحاته، ومناسبات رائقة في فنون الأدب ومصطلحاته "[3].

كما نهج (الأعرج) في التركيز على العناوين الكلاسيكية نهْجَ (ميغيل دي سرفانتس) في روايته " دون كيخوته "، وقد أشرت إلى ذلك في الفصل الأول من هذه الدراسة، ولعل (واسيني الأعرج) أراد أن يخبرنا بأن (سرفانتس) تأثر بكتابات العرب وسار على نهجها في تأليف رائعته، وأن لأسره في الجزائر أثراً واضحاً في ذلك، ويتفق بذلك مع الأديب الإسباني (لوسي لوبيز) الذي يقول: " إن أعظم الحوافز الإبداعية في روحه هي ويا للعجب عربية، ويخبرنا

---

[1] حليفي، شعيب: **النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)**. ص86

[2] السابق. ص86.

[3] ينظر: المقّري، أحمد بن محمد: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**. تح: إحسان عباس. م6. بيروت: دار صادر. 1968م. ص164.

(سرفانتس) بطريقة المواربة الرائعة، أن " دون كيشوت " هو كتاب شرقي اقتناؤه غير مشروع، وهذا ليس بالأمر البسيط ويعرض المرء للمساءلة أمام محاكم التفتيش "[1].

وجاءت العناوين الكلاسيكية داخل الرواية استكمالاً للتوظيف الرمزي الذي استخدمه الكاتب؛ لإيراد الهدف الأسمى من كتابة " البيت الأندلسي "، حيث كانت دليلاً واضحاً للقارئ العربي على أن التاريخ العربي وأصالته يمتدان إلى عروق الكتابة الإبداعية التي اتسم بها الكتاب العرب قديماً، وكانت تعبيراً متواصلاً للحب الذي شغف (واسيني الأعرج) بجده الموريسكي الذي وجد من تاريخ حياته مادة تستحق الكتابة، فكان جده رمزاً آخر يسقط من خلاله أحداثاً وقعت في العصر الذي يعيش فيه الكاتب، لاسيما قضية المنفى التي واكبت كتاباته المختلفة، ويظهر ذلك جليّاً في روايته " أنثى السراب "، كما عبَّر عن مأساة الموريسكيين وأثر هجرتهم في المغرب العربي، تاركاً من بناء البيت ومتعلقاته إيحاءات لجمال المعمار الأندلسي، ولعله أراد أن يظهر للقارئ مكامن ذلك الجمال، ويبين الأحداث البائسة التي لحقت بالبيت في أوراق (مارينا) وفصول (مراد باسطا) بعد ذلك.

3-1-2: العناوين الدلالية (الموسيقية):

الموسيقى من الفنون الأدائية التي تركت أثراً في نفوس السامعين، وحكمة في عقول المفكرين، ونسيجاً إبداعياً في صفحات الأدباء، لتكون " حكمة عجزت النفس عن إظهارها في الألفاظ المركبة فأظهرتها في الأصوات البسيطة "[2]، فهي خبرة ممتعة تتجدد أهميتها على الدوام، وتتضمن الفهم العقلي والتجاوب العاطفي[3] الذي لجأ اليه كتاب الأدب واستوحوه في كتاباتهم؛ ليجعلوا من النص قيمة فنية جامعة تثري في النفس حبّ القراءة والاستمتاع.

---

[1] بارلت، لوسي لوبيز: **التراث الإسلامي في الأدب الإسباني**. الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس. تحرير: سلمى الخضراء الجيوسي. ت: فخري صالح. ص754.

[2] مؤلف مجهول. **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**. تح: غطَّاس عبد الملك خشبة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1983م. ص25.

[3] السيسي، يوسف: **دعوة إلى الموسيقى**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع46. 1981م. ص12.

ويشكل اتصال الموسيقى بالأدب ترسيخ المفاهيم الإبداعية الجديدة داخل النص الروائي، ويتكئ عليها في بناء الجسد النصي؛ ليكون حاملاً في تشكله معانٍ رمزية خالدة، يجد الناقد في تحليلها البعد الثقافي الذي كان يمتاز به الروائي، عدا جعل الرواية سيمفونية، ومن كلماتها نوتات موسيقية، ومن معناها نوبة أندلسية، " فحين تقرأ رواية ما فإنَّ استجابتك لا تفترق كثيراً عن استماعك لسيمفونية؛ ففي الحالتين تبقى واقعاً تحت جملة من النوتات، تحتفظ بها لتسترجع لحناً بعينه يلفتك ليكون معيناً لك على الإمساك بما هو جوهري في هذا النص "[1].

ويرى (مندلاو) أنَّ هناك رابطاً مشتركاً بين الفن الروائي والموسيقى في الكثير من جوانب الأسلوب، " الموسيقى والقصة متشابهان في أنهما يقدمان نفسيهما كتيار جارٍ أو كسلسلة متتابعة في الزمن، شيء يأتي بعد شيء آخر، والموضوع والموضوع المضاد، والتنويع في الموضوع والتطور والقلب كلها متأصلة في طبيعة كل منهما "[2]. أما (ميشال بوتور) يرى أن الفن الروائي والموسيقي فنان يوضح أحدهما الآخر، وأنه لا بُدَّ في نقد أحدهما للآخر الاستعانة بألفاظ تختص بالثاني[3].

وتأثر الكثير من الأدباء العالميين بالفن الموسيقي، ومحاكاته داخل نصوصهم الروائية المختلفة، ومنهم: " (ستاندال) والأديبة (جورج ساند) التي ربطت مصيرها بشاعر " البيانو " (شوبان). وعندما ظهر الرمزيون كانت الموسيقى عندهم مقدمة كل شيء، وعبّر (فرلين) و(مالارميه) عن حنينهما الدائم إليها، وتأثر (مارسل بروست) بـــــ(فاجنر) تأثراً عميقاً، وحاول أن يتبع في روايته " بحثاً عن الزمن المفقود " أسلوباً لحنياً مميزاً عند (فاجنر) "[4]، ومزج

---

[1] إبراهيم، رزان. **مسارات مقارنة بين الفنون**. http://almayassa.net/

[2] أ. مندلاو: **الزمن والرواية**. ت: بكر عبّاس. ط1. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر. 1997م. ص67.

[3] ينظر: بوتور، ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**. ت: فريد أنطونيوس. ط3. بيروت: منشورات عويدات. 1986م. ص40.

[4] ينظر: زكريا، فؤاد: **مع الموسيقى ذكريات ودراسات**. بغداد: دار الشؤون الثقافية. 1965م. ص72.

الروائي (دوستوفيسكي) الألحان في الكثير من رواياته، ليُدخل في تكوينه الأدبي قانون العبور الموسيقي من مقام نغمي إلى آخر[1].

كما ذهب عدد من الكتاب العرب إلى توظيف الفن الموسيقي في كتاباتهم الأدبية والفكرية، ومنهم المفكر الفلسطيني (إدوارد سعيد) الذي يعدّ الموسيقى أسلوباً من أساليب فهم الحياة، وتعبيراً فنياً للأعمال الأدبية الأخرى، يقول:" منحني عدد من الأساتذة والتلامذة، إضافة إلى مواد الأدب والموسيقى لحظاتٍ من المتعة العظيمة "[2]، وكانت الموسيقى معشوقته الأولى منذ نعومة أظافره، "كان لي اهتمام عميق بالموسيقى واللغة وبجماليات المظهر والأسلوب والشكل"[3].

ومن الروائيين الذين اهتموا باستحضار النوتات الموسيقية (واسيني الأعرج) الذي كان شغوفاً بالفن الموسيقي الأندلسي، الذي يحفظ في مخيلته معاني الحنين الدفينة لبلاد جده الموريسكي وتراثه العريق، وبدأت ملامح ذلك التأثر في روايته " رمل الماية "، و" سوناتا لأشباح القدس "، و" البيت الأندلسي "، كما تطرق للحديث عن بعض تأثراته الموسيقية في فقرات نصية داخل عدد من رواياته، لاسيما رواية " أنثى السراب ". لتصبح الموسيقى في تكونها داخل النص الروائي لعبة فنية يلجأ إليها الكاتب للتعبير عن أهدافه المرادة من كتابة النص الروائي، ولتكون "أقرب الفنون إلى الطابع الروحي، والانطواء والذهنية، وأقوى صلة بعالم الإنسان الداخلي الباطن من بقية الحواس "[4].

تحفل رواية " البيت الأندلسي " بعدد من السمات الفنية الإبداعية، التي جعلت من النَّص الروائي نصاً أدبياً تغزر فيه الثقافات الإنسانية المتنوعة، منها استحضار الموسيقى الأندلسية وحبكها داخل نصوص الرواية، وكأنها قطعة موسيقية أندلسية، تاركة في خيال القارئ فضاءً يسبح في أفكاره بحثاً عن المعنى المقصود لأسباب إيراد تلك المصطلحات.

---

[1] ينظر: باختين، ميخائيل: **شعرية دوستويفسكي.** ت: جميل نصيف التكريتي. ط1. المغرب: دار توبقال للنشر. 1986م. ص61.

[2] سعيد، إدوارد: **خارج المكان.** ت: فواز طرابلسي. ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2000م. ص291.

[3] السابق. ص35.

[4] زكريا، فؤاد: **مع الموسيقى ذكريات ودراسات.** ص67.

تتمثل العناوين الموسيقية في " البيت الأندلسي " بمقدمتي الرواية وخمسة فصول؛ ويمكن تصنيفها كما يلي:

- ❖ **اسْتِخْبار (ماسيكا):**

كنت قد أشرت إلى معنى كلمة " استخبار " في الفصل الأول من هذه الدراسة، مكتفياً بما ذكره الكاتب في هامش الصفحة من تعريف لمفهومها الدلالي. يبدأ الكاتب الرواية بمقدمة من مقدمات النوبة الأندلسية " الاستخبار " والتي تعد نوعاً من أنواع " التقاسيم " الموزونة، " و تُعزف كمقدمة أو كفاصل آلي أحياناً "[1]، وفي هذا النوع من التقاسيم ينطلق خيال العازف المنفرد لا تحده حدود، فهو مسير بوحي من مزاجه وشعوره بالجو النفسي والتأثير الخلقي للمقام الذي يعزف منه، كما أنّه مطالب بأن يبتكر عفو الخاطر جملاً لحنية مقنعة، وأن يتصرف فيها بالتحول من مقام لآخر تحويلات شيقة ومبتكرة، متجانسة أو متقابلة في طابعها النفسي[2].

فالاستخبار مقدمة تمهيدية للنوبة الأندلسية، " القصد من ورائها شد انتباه المستمع وإدخاله في الموسيقى "[3] اللاحقة، فالعازف المنفرد الذي لجأ إلى استخدام المقدمة الاستباقية (ماسيكا)، والتي انفردت في سردها وبيان مكنونات النص الروائي، والاستخبار الروائي تلخيص للأحداث التي سيأتي ذكرها بالتفصيل في الفصول القادمة من الرواية وتوضيح بعضها؛ إذ أوردت (ماسيكا) في استخبارها المكان الأول الذي عثر فيه على مخطوطة (سيدي أحمد بن خليل)، تقول: " **عندما ذهبت إلى إسبانيا، بحثت في وثائق الإسكوريال ومكتبة طوليدو القديمة عما ذكره (غاليليو) عن حياته وعن تهجير الموريسكيين والمارانيين..**"[4]، كما أظهرت العلاقة المشتركة بين (غاليليو) و(سيدي حامد بن الأيلي) بطل رواية " دون كيخوته " لــ (سرفانتس)، كما ذكرت حبها وشوقها الدفين لمخطوطة (غاليليو) التي كانت ترى من خلالها العصر الذي عاشه أجدادها الموريسكيون، وأنها قامت بترتيب أوراق المخطوطة وتنسيقها، " **قضيت وقتاً**

---

[1] الخولي، سمحة: **الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية.** مجلة عالم الفكر. م6. ع1. 1975م. ص23.

[2] ينظر: السابق. ص23.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص7.

[4] السابق. ص17.

كبيراً ألملم هذه التفاصيل الضائعة بالتسجيل المباشر معه، والكتابة والتدوين، وحتى البحث، وها أنا ذي اليوم، أخرجها إلى الوجود كما اشتهاها – مراد باسطا – قبل أن يغمض عينيه على حافة خليج الغرباء "[1]، وبالتالي جاء الاستخبار الروائي مطابقاً لمعناه الموسيقى تشويقاً يثير الفضول في نفس القارئ.

❖ **تَوْشِية (مراد باسطا):**

تُعْرَفُ " التوشية " بأنها من المقدمات الموسيقية التي تستهل بها النوبة، وهي معزوفة آلية يسير إيقاعها في الغالب وفق " ميزان البسيط "، والماهر مَن عنده ثلاث توشيات فأكثر، كل توشية يطول زمنها بسماع الأوتار فقط، ثم يردفها بأخرى في نمط آخر، كل ذلك مقدمات واعلامات بالطبع الذي يستعمل قبل الشروع فيه[2].

وللتواشي دورٌ هامٌ في التعريف بـــ "النوبة "؛ فهي تعلم بالطبع الموسيقى الذي تقوم عليه، مثلها مثل المطالع الغزلية التي كانت تستهل بها القصائد، أو هي كبراعة الاستهلال في علم البيان[3]، فجاءت " التوشية " في الرواية مطلعاً تمهيدياً أيضاً، يعبّر فيه السارد عن حبّه وشوقه للكتابة عن البيت الأندلسي، وخلاصة ما حلَّ به من أحداث، وينتقل (مراد باسطا) في توشيته للحديث عن سر تسميته بهذا الإسم، ويغلب على " توشيتة " كذلك تداخل الأحداث واشتراكها، فيبدأها بالحديث عن مسميات البيت الأندلسي، وإظهار نزعته العاطفية تجاهه، وموقفه من الأحداث التاريخية والقضايا المعاصرة وانعاكاسها على البيت ومستقبله، ولذلك جاءت " التوشية " مطابقة لمعناها الموسيقي في كونها تحتوي على تداخل للأحداث وتلخيصها، وكأن الكاتب جعل من تلك التوشية مقدمة طللية للنص الروائي كله.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص22.

[2] ينظر: عبد الجليل، بن عبد العزيز: **الموسيقا الأندلسية المغربية.** الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع129. 1988م. ص81.

[3] السابق. ص81.

❖ نوبة خليج الغرباء:

يقسم عنوان الفصل إلى قسمين: مكون موسيقي " النوبة "، ومكون مكاني رمزي " خليج الغرباء "، ونعني " بالنوبة ": " القالب الموسيقي المتعارف عليه في الموسيقى الأندلسية، وهو يتكون من عناصر أساسية هي المقدمة بأقسامها، والميازين الخمسة بما تحتويه من صنائع "[1]، وحظيت " النوبة " بمكانة مهمة في الموسيقية الأندلسية، إذ أصبحت " تدل على انتاج موسيقي كامل له مقوماته اللحنية والإيقاعية "[2]، " واستعمل فيها المؤلفون كُلَّ لحن، كما تمثل بأجزائها المختلفة النوع الكلاسيكي للموسيقى الأندلسية "[3].

أما " خليج الغرباء " فهو مفهوم يوحي إلى مكان، بناء على ما قاله (مراد باسطا): "**لفحات البرد القارص الآتية من الجهة الغربية، من خليج الغرباء، أيقظتني نهائياً من غفوتي الفجرية**"[4]، وقوله أيضاً: " **انعطفت عند الدوار، ثم عدت على أعقابي. كان السواد قد ابتلع كل شيء بما في ذلك خليج الغرباء** "[5]، وفي اللسان وردت مفردة " الخليج " بمعنى: " ما انقطع من معظم الماء لأنه يُجْبَذُ منه، وقد اختُلِج، والخليج نهر في شق من النهر الأعظم "[6] ولعل الكاتب قصد به (سليم) ومحبوبته (سارة)؛ لأن كليهما يعد غريباً ومنشقاً عن درب العامة الذين تخاذلوا وابتعدوا عن موروث بلادهم والحفاظ عليه، فـــــ(سليم) كان الوحيد الذي حمل قصة البيت الأندلسي، و(سارة) الوجه الثاني للالة (سلطانة بالاثيوس ألونصو)، كما يشكل الشخصان المحور الرئيسي في الفصل، إذ يكتفي السارد في الجزء الأول منه بالحديث عن (سارة) التي رأى فيها وجه جدته، و(سليم) الشخص المثقف المؤتمن على البيت الأندلسي وروافده، أما الجزء الثاني

---

[1] عبد الجليل، بن عبد العزيز. **الميزان في الموسيقى الأندلسية**. العراق: مجلة التراث الشعبي. م11. ع8. 1980م. ص57.

[2] السابق. ص56.

[3] ينظر: فارمر، هنري جورج: **تاريخ الموسيقى العربية حتى القرن الثالث عشر الميلادي**. ت: جرجيس فتح الله المحامي. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة. 1982م. ص289.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص37.

[5] السابق. ص39.

[6] ابن منظور: **لسان العرب**. م2. ص257. مادة (خلج).

فكان استكمالاً للأول؛ إذ بدأ فيه بالحديث عن مخطوطة جده من حيث أهميتها، واللغة التي كتبت بها، واستذكار سكان البيت الأصليين ليرى من خلالهم أصالة البيت وازدهاره الذي أصبح الآن، هشيماً تذروه الرياح.

واختيار " النوبة " التي تُصنّف أعلى صورة فنية للموسيقى العربية[1] كان توظيفاً فنياً أراد الكاتب منها بيان أهمية (سليم) ودوره في الحفاظ على إرث أجداده، يقول (مراد باسطا): " **ظل سليم هو أقرب أحفادي، وأكثرهم حساسية. الوحيد الذي كان يملك فضول كشف النقاب عن سيرة العائلة في هذا البيت** "[2]، وهذا يدلنا على أن المراد بمفهوم " خليج الغرباء " (سليم) ومحبوبته.

❖ وَصْلَةُ الخيبة:

تصنّف " الوصلة " ضمن الفنون الموسيقية الشرقية، ومعناها اللغوي " مقطوعات متصلة ببعضها " وهي الترتيب الخاص الذي كان يسير عليه العزف والموسيقى في أي ترفيه، وتعرف بالشرق باسم " الوصلة " ويناظرها في بلاد المغرب " النوبة " الأندلسية، وهي تمثل نظاماً خاصاً في تتابع المقطوعات الغنائية الموسيقية، كما تناظر "الوصلة" (المتتابعة أو السويت) في الموسيقى الغربية، وتؤدي " الوصلة " وظيفة فنية ونفسية مهمة هي تأكيد المقام، وتهئية مزاج العازف والمستمعين ليوافق هذا المقام[3].

ويشير الكاتب في هامش الصفحة الأولى للفصل الثاني إلى معنى كلمة " الوصلة " بقوله: " الوصلة في الموسيقى الأندلسية هي المقطوعة الرابطة بين إيقاعين مختلفين، منها وصلة زيدان مثلاً، التي تعطي نوعاً من السلاسة للإيقاع الموسيقي في مجموعه "[4]، وذلك على سبيل اللعب الفني؛ وذهب الكاتب لمثل هذه التسمية لاستكمال مجريات الأحداث التي كانت ماثلة داخل

---

[1] عبد الجليل، بن عبد العزيز: **الميزان في الموسيقى الأندلسية**. ص56

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص57.

[3] ينظر: الخولي، سمحة: **الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية**. ص20.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص103.

البيت الأندلسي، " فالوصلة " هنا تعني تتابع (مراد باسطا) واستمراره في الحديث عن تلك الأحداث، أما "**الخيبة** " فتعني: " الحرمان والخسران، وخاب يخيب خيبةً؛ حُرِمَ ولم ينل مطلبه "[1] وبذلك يكتمل المعنى المقصود من هذا الفصل، ليعني تواصل الخيبة – الحرمان – الذي كان ملازماً لــ(مراد باسطا) لأنه لم ينل مطلبه المراد من الحصول على حماية شاملة للبيت الأندلسي.

ويتناول الفصل حديثاً عن محاولات (مراد باسطا) وسعيه في استرداد البيت الأندلسي، بعد أن قررت البلدية هدمَ البيت وبناء برج سكني مكانه، وبيان المغامرات التي قام بها مع (كريمو) لإثبات أحقيته بالبيت، والحث على عدم هدمه؛ لأنه رمز لإرث البلاد وحضارتها، إلا أن ذلك ينتهي إلى فشل ذريع وخيبة لا تنتهي.

❖ **إيقاعات الحرف السرّي:**

الإيقاع في اللغة؛ من موقع الكلام أي تأثيره في النفس، وفي الاصطلاح؛ هو اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، وهو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع السليم المستقيم[2]، وتمتاز " الايقاعات " بقدرتها على التعبير عن أحوال النفس البشرية؛ لأنها في أصلها حركات، شأنها شأن مختلف الأفعال التي يقوم بها الإنسان[3]، ويعتبر " الإيقاع " واحداً من أبرز عناصر اللغة الموسيقية؛ فهو الذي يضبط حركة الألحان، ويسكب فيها الحياة[4].

وتبرز أهمية " الإيقاع " الموسيقي في التشكيل الزمني للفن الروائي، إذ يرى فيه بعض الدارسين الأساس في تسريع الزمن داخل الأحداث الروائية، ولذلك من السهل العثور على "

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**. م1. ص368. مادة (خيب).

[2] ينظر: الأرموي، صفي الدين: **الرسالة الشرقية في النسب التاليفية**. تح: هاشم محمد الرجب. بغداد: دار الرشيد للنشر. 1982م. ص189.

[3] زكريا، فؤاد: **مع الموسيقى ذكريات ودراسات**. ص58.

[4] ينظر: عبد الجليل، بن عبد العزيز. **الموسيقا الأندلسية المغربية**. ص187.

التنويع في الحركة والسرعة والتوتر والإيقاع والنغمة في الرواية "[1]؛ لأن من سمات الرواية الناضجة فنياً أن تكون موسيقاها الداخلية متناغمة ومنسجمة مع صيرورة أحداثها وطبائع شخوصها، ومن ذلك لغتها، وأسلوب بنائها[2].

أما " **الحرف السري** " فهو مكون شيئي، ونعني به حروف مخطوطة (سيدي غاليليو) المكتوبة بلغة " الخيميادو " اللغة السرية الخاصة بالموريسكيين، والتي كتبت من أجل الحفاظ على موروث أجدادهم وعلمائهم، ليتكون العنوان من دلالة موسيقية شيئية تدل على حركة لحنية خاصة تحدثها مخطوطة (غاليليو) تتمثل في كيفية حصول (مراد باسطا) عليها وبيان دوره في المحافظة عليها.

يتحدث الفصل الثالث من الرواية عن مكانة (مراد باسطا) وأسباب اختياره الأمين الأول والموكل بحماية البيت الأندلسي، فتدور أحداث الجزء الأول من الفصل حول حوار بين (باسطا) ووالده، والأسباب التي جعلته حارساً اميناً على البيت الأندلسي، وتبدأ الحركة الإيقاعية الأولى للحرف السري لحظة انتشال المخطوطة من الباب السري للبيت، وفي الجزء الثاني يأتي (سليم) حاملاً فكرة مناسبة للحفاظ على المخطوطة من السرقة، وتدور الأحداث في ذلك الجزء حول كيفية الحفاظ عليها، لتتمثل إيقاعات حروف المخطوطة بإظهار صورة المجتمع المعاصر وموقفه من التراث، لينطلق الحرف السري الذي يعلن عن أحداث لاحقة خاصة بالصحفي (يوسف النمس) الذي كان رمزاً للصحفي المدافع عن تراث بلده، وموقف الآخرين منه ومحاولات قتله المتعددة؛ فمعنى العنوان حركة أيقاعية سريعة تحدثها حروف مخطوطة قديمة، تتمثل بإيراد عدد من الأحداث داخل النص الروائي.

---

[1] أ. مندلاو: **الزمن والرواية**. ص68.

[2] ينظر: النعيمي، أحمد: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م. ص68.

❖ مَقام الرّماد:

تُطلق كلمة " مقام " في الموسيقى العربية على مجموعة من الأصوات الموسيقية مرتبة ترتيباً خاصاً، تجعلها ذات طابع ولون لحني معيّن. والمقام معناه النغم الذي يخضع لأسس فنية، وقواعد ثابتة تسير وفق نظام خاص،[1] ويتكون المقام من تسع " بردات " منها: مقام السيكاه، ومقام الجهاركاه[2]، وقد وظفهما (واسيني الأعرج) في روايته.

أما " **الرماد** " فهو مكون شيئي آخر يعني " دُقاق الفحم من حراقة النار وما هبا من الجمر فطار دُقاقاً "[3]، وتدل مفردة "الرماد" على زوال الشيء وبقاء أثره ظاهراً، وتكتمل العلاقة بين المكونين الموسيقي والشيئي داخل محتوى الفصل الرابع من الرواية؛ فالفصل يتكون من خمسة أجزاء تبدأ الأحداث فيها بالتطور تدريجياً كتدرج " المقام " الموسيقي، وكل فصل يحمل في ثناياه دلالات توحي إلى مصير البيت الأندلسي، باستثناء الجزء الثاني الذي قصر السارد فيه الحديث عن " الحرب الأهلية الإسبانية" التي كونت معنىً واضحاً "للرماد" في نفس (باسطا)، يقول: " **على الرغم من الرماد الذي يملأ حلقي وعيني، شيء ملتبس كنت أشعر به، بين اكتشاف مدينة أجدادي والموت فيها** "[4]؛ لأنها أعادت مخيلته إلى حرب البشرات التي خاضها جده، والدمار الذي الحقته بغرناطة، ويشكل الجزء الثالث والرابع والخامس أيضاً ذروة المعنى الحقيقي لكلمة " الرماد "؛ حيث يتحدث السارد فيها عن الأحداث التي لحقت بالبيت، ليغدو حانة للسكارى والعابثين، ومسرحاً للجريمة والرذيلة، وليكتمل رماد البيت بالحريق الذي الحقته (باربي السمينة) ببعض روافده كالبيانو، وقلع الأشجار وخلع البلاط وتغيير بعض معالمه التراثية، ويأتي (الفينكا) ليستخدم البيت مستودعاً لكراتين الويسكي التي كان يتاجر بها، ويصبح تاجراً للمخدرات والأسلحة ويقتل بعد ذلك ويحرق البيت.

---

[1] بلال، عبد الوهاب: **المقامات العراقية**. مجلة عالم الفكر. م6. ع1. 1975. ص37.

[2] ينظر: مؤلف مجهول: **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**. ص35.

[3] ابن منظور: **لسان العرب**. م3. ص185. مادة (رمد).

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص328.

❖ **لَمسة سيكا النّاعمة:**

وهو عنوان الفصل الأخير من فصول الرواية، ويعني " لمسة إنقاذ المخطوطة " التي قامت بها (ماسيكا) في أثناء الحريق الذي اندلع في البيت الأندلسي، لتدخل البيت وتخرج بالمخطوطة سالمة، و في أثناء انقاذها من يد (باسطا) عندما أشعل النار فيها حُرْقَةً لما حلَّ بالبيت الأندلسي، يقول (مراد باسطا): " **فجأة رأيت (ماسيكا) تسحب المخطوطة المشتعلة في يدي، تحرق أصابعها الناعمة، وتمنعها من التحول إلى رماد، بإطفائها بأصابعها الناعمة التي انتفخت بسرعة قبل أن تردم المخطوطة تحت التراب** "[1]، ليظهر للقارئ أهمية (ماسيكا) في الرواية؛ واللافت للنظر أن اسم (ماسيكا) ورد في مقدمة الرواية ونهايتها؛ لأنها شخصية محورية أساسية في تشكيل النص الروائي، وقد كان (واسيني الأعرج) يرى فيها المكون الأهم في الرواية؛ ولذلك بدأ الرواية باسمها وختمها باسمها كذلك، عدا تمليكها سرد الهوامش التوضيحية في الأوراق الأولى لمخطوطة (غاليليو الروخو)، وسيأتي الباحث إلى أسباب ذلك في المبحث الأخير من هذا الفصل.

وهكذا تكتمل فصول رواية " البيت الأندلسي " مشكلة بنية موسيقية واحدة، مترابطة فيما بينها مكتملة في دلالتها مع أحداث الرواية، يقصد الكاتب من توظيفها بيان روافد البيت الأندلسي. كما كان في استخدامها دلالة على الحس الموسيقي الذي يمتلكه الكاتب تارة، والثقافة العميقة في الموروث الأندلسي تارة أخرى، ولذلك فإن في استخدام المصطلحات الموسيقية السابقة استمرارية في إيراد الهدف الأسمى الذي يختلج صدر الكاتب به والمتمثل في نقل معالم التراث الأندلسي وبيان أهميته عند القراء والدارسين، ويذهب الكاتب إلى ذلك الترتيب الموسيقي ليتناسق مع أحداث الرواية.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص446.

2-2: دلالة الفضاء الروائي ورمزيته:

إن الدلالات الرمزية لأي عمل روائي تثري النص جمالاً فنياً ونقدياً، يجعل من الرواية قيمة أدبية يظهر الدارسون من خلالها إبداع الكاتب ورصانة أسلوبه، فالرمز الدلالي يحمل في ثناياه جزئية مهمة في تكون البنية النصية داخل العمل الروائي، ويعد " المتخيل التاريخي " من الدلالات الرمزية التي يلجأ إليها كتاب الرواية ذات الأبعاد التاريخية؛ لترسيخ الهوية القومية، و " ورغبة في التأصيل والشرود نحو الماضي بوصفه مكافئاً لحاضر كثيف، تتضارب فيه الرؤى، وتتعارض وجهات النّظر "[1].

ويعرف الفضاء الروائي بأنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمَّ تصويرها بشكل مباشر، أو تلك التي ندركها بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية[2]، كما أنه المادة الجوهرية للكتابة الروائية، ولكل كتابة أدبية[3] تثري النص بموضوعاتها المتعددة، وتساهم في تكون اللبنة الأساسية في تشكيل النص الروائي؛ " فكل قراءة للفضاء الروائي هي بمعنى ما قراءة للنص الروائي بكل مشترطاته، وبالتالي أن نقرأ الفضاء الروائي بضبط عناصر وضعيته المرجعية، كما لو كنا نقرأ النص كاملاً"[4].

والرواية القائمة أساساً على المحاكاة لا بُدَّ لها من حدث، وهذا الحدث يتطلب بالضرورة زمناً ومكاناً، إلا أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكاتب؛ لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي[5]، يوظف الكاتب من خلاله إيحاءات النص السردي، وأبعاده الدلالية المتعددة.

---

[1] إبراهيم، عبد الله: **محاورات سردية**. ص217.

[2] لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**. 64.

[3] نجمي، حسن: **شعرية الفضاء السردي**. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2000م. ص59.

[4] السابق. ص81.

[5] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص29.

ويمثل البيت الأندلسي الفضاء المكاني الذي امتد إلى إظهار مجريات الأحداث داخل العمل الروائي، وإبراز معالمه التي ينتج من خلالها دلالات رمزية، وظفها الكاتب لبيان الدوافع التي أسهمت في كتابة النص الروائي، " فالبيت من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الانسانية، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل ديناميات مختلفة، كثيراً ما تتداخل أو تتعارض وفي أحيان تنشط بعضها بعضا. في حياة الإنسان ينحّى البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً"[1]، وبناءً على ذلك سيقوم الباحث بدراسة تلك الدلالات وانعكاسها على البيت كمكّون مكاني، والمتمثلة في صورة الجزائر، والحقبة الاستعمارية الفرنسية للجزائر، والحرب الأهلية الإسبانية، وفترة استقلال الجزائر عام 1962م، فلماذا لجأ الكاتب إلى إيراد مثل هذه الحقب الزمنية؟ وهل لكل منها أثر على البيت الأندلسي، وما دلالة حضورها داخل الرواية؟

1-2-2: صورة الجزائر:

يهتم بعض كتاب الرواية بالمدينة وتصوير معالمها الداخلية والخارجية، وانعكاس ذلك على الأهداف الأساسية من كتابة نصوصهم الروائية المختلفة؛ فالمدينة فضاء مكاني يطل من خلاله الكاتب ليدوّن ما فيه من أحداث، ويستوحي من معالمه الحضارية المعنى الباطن المستدرج داخل العمل الروائي، الذي يجسد المعنى المراد والحقيقي من كتابة نصه، ومن هؤلاء الروائي (واسيني الأعرج) الذي جعل من بنية نصوصه السردية تصويراً مفصلاً للمدينة، وإظهار ما فيها من سلبيات وايجابيات، وأثر ذلك على نفسية القارئ، ومن رواياته التي سلّطت الضوء على تصوير المدينة؛ رواية " سيدة المقام "، و " ضمير الغائب"، و " حارسة الظلال " وغيرها، وكانت صورة المدينة في بعضها المحتوى الرئيسي، والمكّون الأهم في بيان المعالم

---

[1] باشلار، غاستون: **جماليات المكان**. ص38

الدلالية وأثر حضورها داخل النص الروائي، ليجعل من المدينة، كما يرى (تادييه) " أفق الحدث، ومن شعريتها تخيل وإحساس وفهم لما سيكون "[1].

وجاء ذكر المدينة في روايات (الأعرج) وصفاً للأحداث التاريخية والمعاصرة المتعاقبة على بلده الجزائر، ومنها أحوال بلاده بعد الاستقلال، والحروب الأهلية التي بدأت معالمها عام 1988م، كما أنه دعم تلك الأحداث بتوظيف صورة الأندلس وأثر ذلك على كتاباته، يقول (عبد الله إبراهيم) عندما سُئل عن الكتاب الذي اتبعوا " المتخيل التاريخي " في كتاباتهم، " هناك كتاب ذو نزعة في الافادة من المادة التاريخية، استحضر (واسيني الأعرج)، فكثير من رواياته تقوم على خلفيات تاريخية لها صلة بتاريخ الجزائر أو الأندلس أو التاريخ العربي الحديث "[2] ولذلك نجد أن رواياته كانت جامعاً لتلك الأحداث، مسقطاً من خلالها الأبعاد الدلالية التي تختلج في ذهنه، ويلجأ بها إلى نقد المجتمع وبيان أخطاء مسؤوليه، وهي طريقة اتبعها الكثير من الروائيين من خلال الاسقاطات التاريخية، ومنهم (مقبول العلوي) الذي كتب رواية عن شخصية تاريخية بعنوان " زرياب "2014م مسقطاً من مجريات أحداثها أبعاداً دلالية للأوضاع المعاصرة التي يعيشها الكاتب.

لقد كانت الجزائر كغيرها من العواصم محط اهتمام كتابها، الذين كانوا يرون في اسحضارها وطناً يُخيّم داخل مكنونات أعمالهم الروائية، وحتّى يجعلوا من وطنهم مسكناً يريح عقولهم وقلوبهم، جاءت صورتها جامعة بين المدح تارة والذم تارة أخرى، أما المنهجية التي اتبعها كتاب الرواية في وصف مدينتهم جاء من خلال ذكر الوقائع التي تجتاحها، ومجريات الأحداث الحاصلة فيها، وأثر ذلك على معالم المدينة التاريخية والحضارية.

ومن الروايات التي أظهرت واقع الجزائر المعاصر، رواية " البيت الأندلسي "؛ حيث وظف الكاتب فيها صورة الجزائر ليعبر عن موقف بعض سكانها من قضية أصبحت مثار جدل

---

[1] تادييه، جان إيف: **الرواية في القرن العشرين**. ت: محمد خير البقاعي. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب. 1998م. ص102.

[2] إبراهيم، عبد الله: **محاورات سردية**. ص224.

واسع في الشارع الجزائري، إنها قضية التراث الذي أصبح منتهكا من أصحابه، لاسيما في حي القصبة، ذلك المعلم الأثري الذي كان علامة على تعاقب الحضارات القديمة للجزائر، فكان (الأعرج) من الرافضين لهذه السياسة، وكتب روايته " البيت الأندلسي " ليجعل من البيت معلماً تراثياً، يسقط من خلاله حال كل المعالم التراثية في الجزائر، وأن حال البيت الذي سيكون المحور الرئيسي في الرواية، كحال البيوت التراثية في حي القصبة المهددة بالدمار والزوال.

جاءت صورة الجزائر في رواية " البيت الأندلسي " وصفاً للمواقف السلبية التي قام بها بعض أبنائها من تراث أجدادهم، ومحاولاتهم المتكررة لهدمه، فالوصف القاتم الذي اتبعه (الأعرج) في الرواية ينمّ عن مدى جهلهم للموروث الجزائري وعدم اهتمامهم في الحفاظ عليه، وبناءً على ذلك يمكن تلخيص أسباب حضور الجزائر داخل النص الروائي، والذي جاء للتعبير عن قضيتين رئيسيتين، هما:

1. الموقف من التراث الجزائري؛ يذهب (واسيني الأعرج) على لسان (مراد باسطا) لرسم صورة قاتمة للمدينة، وذلك ببيان موقف الجزائريين من البيت الأندلسي القائم في مدينة الجزائر، والذي جسد تعبيراً واضحاً لمواقفهم السابقة من البيوت المماثلة للبيت الأندلسي كافة، ومن المحاولات التي أظهرت تلك الانعكاسات، محاولات بيع البيت، يقول (مراد باسطا) مخاطباً (كريمو)[*]: " **هذا البيت الذي تريدون بيعه، قاوم كل الغزاة وظل واقفاً، ويقاوم اليوم قتلة من نوع جديد، الورثاء، الذين يريدون تنكيسه كما يفعلون مع الجمال قبل الإجهاز عليها وذبحها** "[1]، كما تحدث عن التهميش المطلق لمعالم التراث المتجسدة في البيت الأندلسي، يقول (سليم) عندما قام بوضع أوراق المخطوطة في " سكانير " وحفظها: " **لو كنا نستطيع أن نفعل نفس الشيء مع القصبة، لثبتناها في السكانير حتى لا تموت** "[2] دلالة على عدم الاهتمام بالتراث، والمحاولات المتكررة

[*] شخصية ثانوية في الرواية، ويعمل أميناً عاماً في البدية التي ذهب إليها (مراد باسطا) للدفاع عن قضيته فيما يخص البيت الأندلسي، وعمل جاهداً لمساعدة (باسطا) في محاولات حماية البيت الأندلسي.

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص111.

[2] السابق. ص216.

لإزالته من الوجود؛ فالقصبة معلم حضاري على مستوى العالم كله؛ لأنها كانت حاضنة لكثير من الحضارات التي تعاقبت على الجزائر، وهي شبيهة بأسواق الحميدية في سوريا، والبلدة القديمة في مدينة القدس، كما كانت الشرارة الأولى لانطلاق الثورة الجزائرية، فبيوتها وأزقتها علامات على عراقة تاريخها، وبهاء حضارتها.

ومن آثار التهميش والنسيان الغالبة على عقول أبنائها، بثّ الخرافات والحكايات التي تثير في نفس السكان الخوف، ومن ذلك أن البيت الأندلسي مسكون بجن يهودي، وهي صورة توحي بأمرين: الأول الاستخفاف بعقول الناس وتصديق الشائعات وكل ما يُقال، والثاني استغلال تلك العقول؛ للمباشرة إلى هدم البيت الأندلسي، يقول رئيس تحرير جريدة "الشاهد" الجزائرية مخاطباً (يوسف النّمس): " **يبدو أن هذا البيت الخرب سيأكل رؤوس الجميع بما في ذلك جريدتنا. كل الناس يتكلمون عنه، حتّى أن هناك من يقول إن الدار مسكونة منذ قرون بجني اسبنيولي من أصل يهودي، وأقسم أن لا يخرج منها. أكتب يا أخي عن هذه الموضوعات. الناس يحبون الكذب والخرافة. املأ أدمغتهم المشوهة بالتفاهات** "[1] ولعل هذه الظاهرة كانت موجودة في حي القصبة، ليجد بعض النَّاس في انتشارها ملاذاً إلى هدم البيوت التراثية، يقول (مراد باسطا) لـــــ (سارة): "**الحيل أصبحت اليوم مكشوفة. كلما سمعت حكاية الجني اسبنيولي، أدركت أن العملية جزء من سلسلة محاولات لتهجير الناس من هذا البيت. يدبرون كل المبررات للاستيلاء على البيت والأرض. صنعة قديمة**"[2].

ومن المواقف التي اتبعها البعض حيال التراث، السرقات الشائعة في المتاحف التي تضم كنوزاً من البقايا الأثرية لأجدادهم، يقول (سليم) والقلق ظاهر على سحنته: " **لقد سرقوا المجسم الصغير والوحيد لماسينيسا. وجدوه قبل سنوات قليلة، تحت الأتربة واحتفلوا به وطنياً بشكل مبالغ فيه** "[3]، ويقول (مراد باسطا) واصفاً دور حفيده (سليم) في الحفاظ على تراث أجدادهم: " **لا يتأفف أبداً على الرغم من جبل الأشغال الذي يجره وراءه دائما، سرقة الآثار التي أصبحت**

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص239.

[2] السابق. ص40.

[3] السابق. ص211.

دارجة لدرجة أنها تحولت إلى موضة! مطاردة المخطوطات في المدن، بالخصوص في الجنوب"[1].

ويدرج (مراد باسطا) تلخيصاً لتلك المواقف المهمشة، والايحائية إلى السلبية العميقة التي خاضها أبناء المدينة، يقول: " **البلاد منذ البداية سلكت الطريق الغلط. لا تبنى حضارة بناس غير حضاريين** "[2].

2. الموقف من الصحافة وكبت الحريات؛ اهتم (واسيني الأعرج) بهذه القضية في هذه الرواية، حيث عبّر عنها من خلال حديثه عن المغامرات الدون كيشوتية التي خاضها بطل روايته (مراد باسطا) في معاركة البلدية والمسؤولين للدفاع عن البيت الأندلسي، وكان من ضمن المدافعين صديق حفيده (سليم) الصحفي (يوسف النمس).

في أثناء تشكيل الفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحداث، سيعمل الروائي على أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج شخصياته وطبائعها، وأن لا يتضمن أية مفارقة؛ وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها، بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها[3].

فمن خلال البيت الأندلسي تولّدت شخصيات جديدة، يهدف الكاتب من توظيفها إلى بيان القضية التي يريد إيصالها إلى القارئ، ومن هذه الشخصيات الصحفي (يوسف النمس)، وهو شخصية ثانوية في الرواية، وكان حضوره في الفصل الثالث منها، حيث حضر داخل النص في أثناء الحديث عن موقف البلدية من البيت الأندلسي، ليأتي (سليم) على ذكر اسم صاحبه (يوسف) الذي كان يمتاز بجرأة شديدة في الكتابة ضد السلطات، لا سيما اهتمامه بالكتابة الصحفية عن البيوت التراثية وكيفية الحفاظ عليها، وقد كلمه (سليم) عن قضية بيت جده، فكان (يوسف)

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص219.

[2] السابق. ص216.

[3] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي.** ص30.

متحمساً للدفاع عنه من خلال الكتابة عنه في جريدة الشاهد الجزائرية التي كان يعمل فيها، إلا أن رئيس التحرير عارضه الفكرة، كما أنه أصبح مستهدفاً من بعض المجهولين، وكان نتاج تحريّاته قتل خطيبته، فتوقف السارد على بعض الأحداث المتعلقة بشخصيته؛ ليظهر للعيان صورة بعض الصحفيين المحافظين على عبق الأجداد، وماضيهم الذي كوّن حاضرهم.

كان (يوسف النمس) الشخصية العاكسة للأحداث المعاصرة التي تعيشها الجزائر؛ إذ عبَّر الكاتب من خلاله عن صور الفساد الرائجة في البلاد؛ " فهو الذي سرَّب للصحافة كل المعلومات الخاصة بحركة بارونات الأسواق وأباطرة الرمل، وهو من كتب عن مشكلات العقار، وعن البيت الأندلسي الذي يقول إنه اختزال للحالة المزرية التي وصلت إليها البلاد "[1]، كما " اهتم بتاريخ المدن القديمة، تيبازا، شرشال، غرداية، القصبة، الفقارات المائية في كل الصحراء، وبنياتها التحتية المعقدة، ونظامها المائي القديم "[2]، ليصبح – بعد ذلك – صحفياً مشهوراً وله قرّاؤه المطلعون على كتاباته المتنوعة كافة، يقول (مراد باسطا): " **ينتظر آلاف القراء كل صباح سبت، والخميس مقالاته. يسمونها: القنابل الموقوتة** "[3].

يتتبع السارد في الفصل الثالث – الجزآن الثالث والرابع – حياة (يوسف النمس) والتحريات التي يقوم بها في دفاعه عن البيت الأندلسي، ومحاولات قتله المتكررة التي تعكس موقف بعض النّاس من الصحافة ووقف مداد أقلام كتابها، لاسيما التي أفاضت في التعبير عن الحال الذي وصل إليه التراث في الأحياء القديمة من المدينة، وفي ذلك كرر الكاتب عبارة وجهها القتلة لــ (يوسف النمس): " أعقل عليَّ مليح. واحدة من اثنتين، يا تبلع فمك، يا نسكته لك" دلالة على ما وصل إليه حال الصحفيين في المدينة.

ولعلّ صورة رئيس تحرير جريدة " الشاهد " خير مثال؛ فمواقفه الرافضة ومصالحه المشتركة مع المسؤولين حتمت على (يوسف النمس) أن يذهب إليه؛ لإيراد خبر البيت الأندلسي

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص223.

[2] السابق. ص224.

[3] السابق.

وبيان أهميته في الجريدة، إلا أن ذلك باء بفشل الصحفي الذي أصبح حلم الدفاع عن البيت والكتابة عنه يراوده في منامه، ونشر قضيته في الصحف العالمية المختلفة.

وقد كانت شخصية (يوسف النمس) شخصية مكررة في روايات (الأعرج)؛ فحاله الذي كان عليه شبيه بحال (حسين) بطل رواية " ضمير الغائب "، كلاهما ابن شهيد، ومحاولتهما السعي في البحث عن الحقيقة؛ (يوسف) كان مغامراً ومتحرياً للدفاع عن قضية البيت الأندلسي والحث على الحفاظ على كل ممتلكاته، و(حسين) كان متحرياً وباحثاً عن مصير والده الشهيد، والكشف عن ارشيف حياته، ونتيجة كلتا المغامرتين تصوير للأحداث التي تعيشها الجزائر.

2-2-2: صورة الفرنسي في الرواية:

يرتبط الفضاء المكاني بالصلات الوثيقة التي يقيمها مع المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي[1]، الذي يساهم في خلق المعنى داخل الرواية[2]؛ ففضاء البيت أسس أحداثاً جديدة داخل السرد الروائي؛ ليحدد الكاتب الأثر الذي تركته الفترات الزمنية المتعاقبة على هيكلية البيت وهيأته.

يروي السارد عن تلك الفترات في الفصل الرابع، برمزية إيقاعية تعاقبية تظهر دلالة الزمن المتداول وأثره على البيت كمكان، يعكس من خلالها الواقع المعاصر الذي تعيشه المدينة –الجزائر–، ويبدأ بها بتسلسل زمني ابتداء بالاستعمار الفرنسي، ثم الحرب الأهلية الإسبانية، ثم الجزائر بعد الاستقلال، تاركاً من وراء توظيفها دلالات رمزية متعددة.

إن القارئ لكتب التاريخ الجزائري، يجدها تهتم بقضية الاستعمار الفرنسي والثورة التحررية وغيرها، ليجد أن أغلب مضامينها يتحدث عن الممارسات الفعلية للاستعمار وأثره في تغيير قضايا المجتمع المختلفة، السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية، ويترك بعض الكتاب الروائيين أثراً جليّاً لسرد تلك الأحداث، وتوظيفها في سردهم القصصي.

---

[1] ينظر: بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص29.

[2] لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**. ص70.

ويغلب على روايات (الأعرج) التخيل التاريخي الذي يعتمد على الذاكرة الحية، التي يستقطب من خلالها الأحداث التي مرت بها الجزائر، ليتوقف عند الحقبة الفرنسية إبان حكم (ميشال جونار) لها (1903-1913م)، ويكتب عن دور الفرنسيين في الحفاظ على المعالم الأثرية والثقافية المزدهرة في الجزائر.

تشكل الحقبة الاستعمارية التي قادها (ميشال جونار)[1] اختلافاً جذرياً عن الحقب الاستعمارية السابقة؛ " فــ (جونار) معروف بعطفه القوي على الجزائريين، وهو الذي أعلن وبارك بعض الاصلاحات فيها "[2]، كما أيد حصول الجزائريين على الجنسية الفرنسية وحصولهم تدريجياً على الحقوق السياسية، ودعا إلى احترام الأملاك الجزائرية[3]، واعتماداً على ما تقدم لجأ (واسيني الأعرج) إلى بيان موقف الفرنسيين من الترث الجزائري في فترة حكم (جونار)؛ ليقارن بين موقف الفرنسي من الإرث العربي، وبين الجزائري في الحفاظ على أصالته بعد الاستقلال.

تكمن صورة الفرنسي في الرواية في حفاظه على البيت، وجعله جزءاً من الممتلكات التابعة للدولة الفرنسية والتي يجب الحفاظ عليها، ومن الشخصيات التي عهدت حفظ البيت المقاول الفرنسي (ليون ليسكا)* الذي جاء بصحبة (جونار) فترة توليه الحكم، الذي كان " يرى في كل ما هو قديم ومقاوم للزمن، إرثاً جميلاً تجب المحافظة عليه بدل استسهال تدميره "[4]، ويذكر (مراد باسطا) أهم أعمال (ليسكا) التي أسهمت في الحفاظ على البيت، يقول: " **أعاد ترميم**

---

[1] ميشال جونار، من أثرياء فرنسا الشمالية، مولع بالجزائر بعد زيارته لها شابّاً، عينه (قامبيطا) حاكماً عاماً على الجزائر عام 1881م، تقلد بعدها مناصب عدة في السياسة والثقافة والوزارة، عين حاكما مرة أخرى عام 1900م، ثم من عام 1903-1911م وهي الفترة التي شهدت فيها انجازات معتبرة أعادت للجزائر جزءاً من مجدها المنسيّ الغابر، إذ شجع البحث التاريخي الجزائري، وتأسيس معلمين حضاريين: البريد المركزي، والمدرسة الثعالبية. ينظر: حمودة، الطيب آيت: **هوية الأمازيغ بين الأصالة والاغتراب. الحوار المتمدن.** ع2998. 7-5-2010م.

[2] سعد الله، أبو القاسم: **الحركة الوطنية في الجزائر (1900-1930م)**. ج2. ط4. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1992م. ص299.

[3] ينظر: سعد الله، أبو القاسم: الحركة الوطنية في الجزائر (1900-1930م). ج2. ص267 و ص268.

* مقاول فرنسي، جاء إلى الجزائر بصحبة (ميشال جونار)، حيث كان متخصصاً في المنجزات الكبرى.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص310.

البيت الأندلسي بناء على الوثائق القديمة التي ظل الأهل يحتفظون ببعضها، وأضاف له بعض الأجنحة ليصبح في وقت وجيز بيتاً جميلاً. حتّى أنه عندما عاد إلى أرضه بنى فيلا شبية به، مستوحياً منه روح مخطط بنائه. سماها دار الجزائر "[1].

أما (جونار) فقد كان معجباً بهيكلية البيت الخارجية القائمة على الطراز الأندلسي، وقام بإعادة ترميمه، محافظاً على جوهره ليجعل منه معلماً ثقافياً مزدهراً، ومزاراً للمثقفين الوافدين على المدينة، ويجمل (مراد باسطا) الدور الذي قام به (جونار) في الحفاظ على البيت الأندلسي بقوله: "**لقد انشغل (جونار) بكل ما هو أصيل وقديم. بفضله عاد البيت الأندلسي إلى أصله الأول. لقد اشتغل مهندسوه ومقاولوه طويلاً على الأصول الأولى، والوثائق والصور القديمة التي حصلوا عليها** "[2].

ولم تتوقف اسهاماته في الحفاظ على البيت فحسب، وإنما ذهب إلى تأسيس بعض المعالم الحضارية والثقافية التي ستصبح من معالم الحضارة الجزائرية فيما بعد، ومنها: انشاء البريد المركزي الذي شيده على الطراز الموريسكي، دلالة على إعجابة بالإرث الحضاري الذي جلبه الموريسكيون إبان هجرتهم إلى الجزائر، كما عمل على بناء " المدرسة الثعالبية " لتنشط حركة التدريس وتأليف الكتب التراثية المختلفة، ويورد (مراد باسطا) مثالاً على ذلك كتاب: " **تعريف الخلف برجال السلف** "[*] لأبي القاسم الحفناوي، وحرص جونار على تنشيط الحركة الثقافية في مجال الفنون بتأسيس دار الفنانين، ليظهر عدد من الفنانين المولعين، ومنهم: نصر الدين دينيه، ومحمد راسم[3]، وخلاصة تلك الصورة قول (باسطا): " **ويعود له الفضل الكبير في الحفاظ على بعض معالم المدينة من الاندثار أهمها البيت الأندلسي الذي حوله بسرعة إلى مكان جميل**

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص310.

[2] السابق. ص312.

[*] وقد طبع بمطبعة بيير فونتانة الشرقية في الجزائر عام 1906م، وهي الفترة التي كانت حاضرة على الإسهامات التي قام بها (جونار)، ويتحدث فيه المؤلف عن بعض الشخصيات التاريخية في الجزائر، أمثال: محمد بن عمر الهواري الوهراني، ويحيى بن محمد الشاوي وغيرهم من من رجال السلف.

[3] ينظر: الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص313.

للفنون والموسيقى. وليس غريباً أن يطلق عليه لقب الموريسكي الجديد. لقد عرف كيف يشمّ سحر المدن القديمة، وكيف يعيدها للحياة "[1].

وبناء على ذلك جاءت صورة الفرنسي المتمثلة بالفترة الجونارية صورةً مليئة بالحيوية والايجابية على الممارسات التي قام بها، لا سيما فيما يتعلق بالبيت الأندلسي الذي أصبح بيتاً للفن والموسيقى، والموقف من تراث الموريسكيين الذي نال إعجابهم أشد الإعجاب، على عكس ما سيرد في الحديث عن مصير البيت فترة ما بعد الاستقلال، ولعل الكاتب أراد أن يثير الغيرة في قلوب المحبين لوطنهم في الحفاظ على موروثه الذي يمثل الوطن الذي يعيش بداخلهم.

3-2-2: الحرب الأهلية الإسبانية[2]:

يذكر السارد الحرب الأهلية في إسبانيا، التي أعادت مخيلته إلى حرب البشرات التي خاضها جده مع (محمد بن أمية)، ويذكر أسباب نشوبها ويصور أحداثها على اعتبار أنه كان مقاتلاً مع الجمهوريين، ويظهر من خلالها شخصية صديقه (كارلوس لانارشيست) ليتوسع فضاء الحرب إلى وصف معالم غرناطة، والتقاء (باسطا) مع أحد المقاتلين المغاربة الذين جُنّدوا لصالح (فرانكو)؛ لأنه كان مسؤولاً عن إحدى المحميّات في مراكش، لينتهي به الأمر إلى ذكر الأثر الذي تركته تلك الحرب على نفسه، إذ كانت نتيجتها هزيمة الجمهوريين وانتصار (فرانكو) معتبراً ذلك جزءاً من الرماد، الذي تكوّن نتيجة الهزائم المتتابعة.

لم تكن رواية " البيت الأندلسي " الوحيدة التي تأتي على ذكر الحرب الأهلية، وإنما كانت واحدة من الأعمال الأدبية التي عبّرت عن ويلات الحرب ونتائجها؛ ومن الروايات التي شكلت الحرب مضمون الأحداث فيها، رواية " لمن تُقرع الأجراس " للروائي الأمريكي (أرنست

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص314.

[2] هي الحرب التي اندلعت عام 1936م في إسبانيا، بين الحزب الجمهوري والوطني بقيادة (فرانكو)، ويرى المؤرخون أن سبب اندلاعها فوز الجمهوريين في الانتخابات، الأمر الذي لم يَرق للحزب الوطني لتشتعل الحرب مخلفة وراءها دماراً كبيراً في إسبانيا، وهذا ما جعل بعض القوى الخارجية تتدخل في شؤونهم، حيث كانت ألمانيا وإيطاليا مع الحزب الوطني، وفرنسا وروسيا مع الجمهوريين، لينتصر في النهاية (فرانكو) وحزبه على الجمهوريين. ينظر: غرايبة، خليف مصطفى. **جوانب من الجغرافيا التاريخية للحرب الأهلية الأسبانية.** مجلة كان التاريخية. ع5. 2009م. ص8 وما بعدها.

همنغواي)، و " أزهار عباد الشمس العمياء " للروائي الإسباني (ألبرتو مينديس)[1]؛ وفي ذلك إشارة إلى اهتمام الكتاب بالبعد الرمزي والدلالي للحرب الأهلية الإسبانية، والاتكاء عليها في تأويل بعض الأحداث.

جاءت أحداث الحرب في البيت الأندلسي جزئية، دون الخوض في تفصيل مجرياتها، فقد اكتفى الكاتب بذكر ما له علاقة بالبيت، معتبراً الحرب واحدة من الدلالات التي توحي بأهمية البيت الأندلسي تارة، وبتصور الأحداث التي عاشها أجداده الموريسكيون طوراً آخر، يقول والد (باسطا): "**مراد قلبه حار مثل الجمر. هو الوحيد الذي سيحفظ إرث الأجداد**"[2]، فيستغل (مراد باسطا) الحرب ويقرر الذهاب للمشاركة فيها، إلا أن الهدف الأسمى كان رؤية غرناطة والاطلاع على الجمال المعماري الذي ذكره جده (غاليليو) في مخطوطته، ورؤية البيت الأول الذي قرر أن يبني جده على شاكلته في الجزائر، يقول: " **كان لدي مهمة أخرى ودوافع غير دوافعهم** "[3].

فالحرب الأهلية، في نظر (باسطا)، كانت محطة للعبور إلى إرث أجداده الذي طالما تمنى أن يصل إليه ويعانقه، ويشم فيه رائحة العبق الوجودي، " **بدأت أفكر في غرناطة بجدية مثل سائح مأخوذ بمكان قرأ عنه في المطويات السياحية، وينتظر بفارغ الصبر اللقاء الجميل مع مدينة الشهوة، رأيت بدون أدنى جهد حي البيازين، الزوايا التي كان يقطعها يومياً، هضاب المدينة، المكان الذي مات فيه (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة)، والبيت المذهل الذي اكتشفه بالصدفة مع لالة سلطانة وعشقه قبل أن يعدها ببناء شبيه له في أرض الله الواسعة**"[4].

---

[1] ينظر: همنغواي، أرنست: **لمن تقرع الأجراس؟**. ت: خيري حمّاد. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.1990م، وينظر: مينديس، ألبرتو: **أزهار عباد الشمس العمياء**. ت: عبد اللطيف البازي. الكويت: سلسلة إبداعات عالمية. ع397. 2013م.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص318.

[3] السابق. ص321.

[4] السابق.

لتكون صورة معمار البيت رابطاً بالحس المعنوي الذي يخلد في نفسه؛ لأن هذه الصورة "هي الهوية في مرحلة ما قبل الاندثار، وهي التي شكلت المعنى الذي يمنحها الحياة والاستمرارية"[1]، وبالتالي كان الخيال الفكري الذي يراود (باسطا) في كيفية نشأة البيت والأبعاد الأصولية في تكونه على هذه الشاكلة مسيطراً على أفكاره، ولذلك فإن ذكريات الأجداد والتخيل العميق في الأحداث التي تكررت عقب طرد الموريسكيين كانت من العوامل المهمة في ذكر الحرب الأهلية وتوظيفها داخل النص الروائي.

4-2-2: صورة الجزائر بعد الاستقلال:

يستكمل الباحث في هذا الجزء صورة الجزائر ليرتكز على الأجزاء: الثالث والرابع والخامس من الفصل الرابع منها، ويتابع الكاتب حديثه عن تلك الصورة في الفصل الأخير من الرواية، لينسجم ذلك والهدف الرئيسي منها.

يبدأ الجزء الثالث – من الفصل الرابع – بتداخل احداث الجزء الأول واستدراكها، واستكمال الانجازات التي قام بها (جونار) في الحفاظ على البيت الأندلسي وذكرها، لينتقل السارد للحديث عن بدء التغيّرات الجذرية التي طالت البيت الأندلسي بعد استقلال البلاد، وهي كما يأتي:

- أصبح البيت مأوىً للانقلابيين؛ إذ سمع (مراد باسطا) أشخاصاً غرباء دخلوا إلى البيت، وكانوا يلعبون الكارطة (الشدة)، ويعبّرون عن رفضهم لسياسة الرئيس (أحمد بن بيلا) ووزير الخارجية (محمد خميستي)، وقد سمع أحدهم يقول: "**والله خميستي ما يطولش**"[2]، إيحاء إلى أن البيت أصبح مكاناً للتخطيط لعمليات الاغتيال لبعض القادة السياسيين في ذلك الوقت، ويخلص (مراد باسطا) في وصف ذلك بقوله: " **كانت الجزائر المستقلة**

[1] عكاش، سامر: **البحث عن ذات المعنى: إشكالية الهوية في العمارة.** الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2013م. ص503.

[2] الأعرج، واسيني. **البيت الأندلسي**. ص333.

يومها، تدشن عصراً جديداً، عصر القتل الغامض وزمن القتلة الصغار "[1]، ويقول بعد الانقلاب الذي لحق بـــ (ابن بيلا): " **أحياناً يبدو لي أن الانقلاب ضد ابن بيلا دبر بالبيت نفسه** "[2].

- تم بيع البيت ليصبح حانة خمر وكباريه؛ فقد استلمه أشخاص لا تُعرف هوياتهم، وقاموا بتغييرات شكلية فيه، يقول (باسطا): " **أعيد تبليط الأرضية، ونزع جزء كبير من رخام الأرضية، وعوضت الأرضية بالاسمنت الأزرق....** "[3]، كما قاموا بتحويل " القبو " إلى بار، وربط الطابق الأرضي حيث الحديقة التي أصبح جزء كبير منها مطعماً[4].

- أصبح البيت مكاناً لعقد الصفقات الكبرى، ليأتي إليه أصحاب المصالح الغامضة، ووجهاء المدينة.

- كما غدا البيت مسرحاً للجريمة، فقد قُتلت بداخله راقصة من راقصات الكباريه من أصل يهودي اسمها (سبيلا)، لتصبح سمعة البيت في الصحف المحلية والعالمية سيئة، وقد ذهب الكاتب في هذا إلى الحديث عن صورة العسكري القاتل، الذي أفرج عنه لدواع أنه قتل من غير عمد، كما كان البيت مسكناً لبعض الفنانين والفنانات، ومنهم (الشاب عبد القادر)، ويستمر حال البيت على هذه الشاكلة حتى في زمن " البقارين " الذي يمتلكون المال الوفير.

- قامت الدولة بالحجز على البيت، ليصبح ملكاً شاغراً لها، ويغدو (مراد باسطا) صاحباً مالكاً لدار الخدم فقط.

- جاء زمن (باربي السمينة) وزوجها (الفينكا) لتبدأ التغييرات الهالكة للبيت، كونها الرحلة الأخيرة لذلك البيت الذي شهد حضارات وأناساً كثيرة؛ في زمن (باربي) أصبح البيت

---

[1] الأعرج، واسيني. البيت الأندلسي. ص334.

[2] السابق. ص335.

[3] ينظر: السابق. ص337.

[4] ينظر: السابق. ص338.

منهكاً، لأنها قامت بخلع أشجار البيت وتغيير معالمه الخارجية والداخلية، عدا إخراج محتوياته وإحراق الكثير منها، دون رأفة تذكر، ليجعل الكاتب منها رمزاً لمن يتجاهلون التراث، ولا يكترثون إلى أهميته.

- أما في زمن زوجها (الفينكا) الذي أخذ يمرح بالبيت، بعد نقل زوجه وابنتيه إلى المستشفى، فقد جعل البيت مقراً لبيع صفقاته التجارية المختلفة، فتارة كان يتاجر بالخمرة، فيجعل البيت مخزناً لبيعها وأخرى يتاجر بالمخدرات ثم يتاجر بالسلاح، لتكون الأخيرة القاضية على مصيره، ليأتي مجموعة من المجهولين ويقوموا بقتله وإحراق البيت.

- يأتي الفصل الخامس من الرواية استكمالاً للحدث الأخير في الفصل الرابع، إذ بدأ بالحديث عن الحريق الذي لحق بالبيت، والمحاولات التي قامت بها (ماسكيا) لإنقاذ مخطوطة (غاليليو)، ليصبح البيت بعد ذلك رماداً، وليتحقق مراد الدولة بأن يهدم البيت ويُقام بدلا منه مجمعٌ تجاريٌّ وسكنيٌّ، اتفق الجميع على تسميته بـــــــ برج الأندلس.

من خلال العرض السابق للأحداث التي لحقت بالبيت الأندلسي، نخلص إلى ما يلي:

1. أن ذكر البيت جاء مثالاً لحال البيوت القديمة التي تعيش في المدينة أيامها الأخيرة؛ فما حل بالبيت الأندلسي سيحل بها.

2. أن صورة الجزائر بدت صورة المجني عليها، المدينة التي جنى عليها بعض أبنائها بقراراتهم التعسفية بحق التراث، والموروث الحضاري داخل المدينة.

3. ولعل هذه الأحداث، مرآة عكس الكاتب من خلالها مواقف أصحاب الأموال من التراث والبيوت التاريخية، والممارسات المتّبعة لهدمه .

4. جعل الروائي من البيت فضاءً يرمي، من خلاله إلى، الجزائر كلها.

3-2: التخيل التاريخي في رواية " البيت الأندلسي ":

"التخييل هو محيط معرفي ممتد الأطراف تتحرك فيه الذاكرة الإنسانية؛ لتبدع من خلاله ما تعتقد أنه يلامس الحقيقة من بعض جوانبها، وترى فيه نموذجاً لما تطمح إليه وترغب في تحقيقه"[1]، ويستلهم التخييل عوالمه من الواقع، ويقصد إلى إعادة بنائه في صورة يعتقد الروائي أنها النموذج الذي يجب أن يكون عليه[2]؛ ليعيد ذهنية القارئ للأحداث المتخيلة، التي يرى من خلالها الفضاء الرحب في التعبير عن الإيحاءات المتداخلة داخل النص الروائي.

ويتضح مفهوم التخييل في الروايات ذات المضمون التاريخي، ليدمج فيها كتابها الخطاب التخيلي بالقضايا المعاصرة التي يعيشها الكاتب، ليكون التخييل الجسر العابر للتعبير عن تلك المكنونات المتأصلة داخل الفن الروائي، لتخرج النص التاريخي من سرديته التاريخية المقيتة إلى نص سردي روائي يغلب عليه عناصر الفن الروائي كلها، وقد شرع الكثير من الكتاب إلى اتباع ذلك النهج، وتوظيفه في كتاباتهم الروائية، ولعل أكثر المقتنيات التي يوظفها كتاب الرواية في توظيف التخييل داخل نصوصهم الروائية، اتباع نهج المخطوطات القديمة، وجعلها جزءاً من السرد الروائي، وخير مثال على ذلك رواية " شيفرة دافنتشي " لــ (دان براون)، و " عزازيل " لــ (يوسف زيدان)، وصدر حديثاً رواية " تغريبة العبدي المشهور بولد الحمْرِيّة "* للروائي المغربي (عبد الرحيم لحبيبي)[3] وغيرها من الروايات.

وقام الناقد العراقي (عبد الله إبراهيم) باستبدال مفهوم " الرواية التاريخية " بمصطلح أكثر عمقاً وتعبيراً أسماه " التخيّل التاريخي " أو " المتخيل التاريخي " وتطبيقه على الروايات التاريخية الحديثة، ويعرف " التخيل التاريخي " بأنه " المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد،

---

[1] جبار، سعيد: **من السردية إلى التخيلية**. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2013م. ص61.

[2] ينظر: السابق. ص61.

* من الروايات التي رشحت للقائمة القصيرة لجائزة البوكر عام 2014م.

[3] ينظر: براون، دان: **شيفرة دافنتشي**. ت: سمة عبد ربه. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم. 2004م، وينظر: زيدان، يوسف. **عزازيل**. ط24. القاهرة: دار الشروق. 2012م، وينظر: لحبيبي، عبد الرحيم: **تغريبة العبدي المشهور بولد الحمْرِيّة**. ط2. المغرب: أفريقيا الشرق. 2014م.

وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية واكتسبت وظيفة جمالية؛ فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه، لكنها لا تقرره، فيكون " التخيل التاريخي " من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المُعزّز بالخيال والتاريخ المُدّعم بالوقائع "[1].

وظهر " التخيل التاريخي " على خلفية من أزمات ثقافية لها صلة بالهوية، والرغبة في التأصيل، والشرود نحو الماضي بوصفه مكافئاً سردياً لحاضر كثيف تتضارب فيه الرؤى، وتتعارض فيه وجهات النظر، ليكون وجود الماضي في قلب الحاضر مهماً بمقدار تحوّله إلى عبرة وتجربة للتأمل[2].

ويرى (سعيد يقطين) أن الرواية التاريخية تنهض على أساس مادة تاريخية، لكنها تقوم وفق قواعد الخطاب الروائي – القائم على البعد التخييلي مهما كان واقعياً أو حقيقياً – وهذا التخييل هو الذي يجعلها مختلفة عن الخطاب التاريخي[3]؛ لأن المعرفة الروائية نتيجة التخييل تتسع وتتشعب لتدفع القارئ إلى التذكر والتأمل والمقارنة والقبول أو الرفض، لما ينسجه الخطاب الروائي الذي يمتح من مجالات متعددة متداخلة الحدود[4]، كما يعد التخييل من الدعائم الرئيسية في تشكيل بنية الخطاب الروائي، والذي يعكس الغزارة الثقافية التي يتمتع بها كاتب النص، عدا عن دوره في خلق شكل روائي أكثر فنية وتألقاً من الرواية التاريخية الكلاسيكية التي نهجها (جرجي زيدان) في كتاباته الروائية المختلفة، ليصبح " التخيل التاريخي " ظاهرة فنية تنم عن " تجربة اجتماعية تنتمي إلى مجتمع له تاريخ وهوية وثقافة "[5]، ويحمل في ثناياه دلالات وأبعاداً رمزية يتوصل الكاتب من خلالها إلى المعنى المراد من كتابة النص الروائي.

---

[1] إبراهيم، عبد الله: **من الرواية التاريخية إلى التخيّل التاريخي. صحيفة العرب** . قطر. 28 إبريل 2010م.

[2] السابق.

[3] ينظر: يقطين، سعيد: **قضايا الرواية العربية الجديدة.** ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. 2012م. ص159.

[4] ينظر: الخضراوي، إدريس: **الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار.** ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. 2012م. ص191.

[5] دراج، فيصل: **دلالات العلاقة الروائية.** ط1. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر. 1992م. ص88.

وفي هذا المبحث سأتحدث عن فنية " التخيل التاريخي " في رواية " البيت الأندلسي "، والتي كانت حاضرة في أوراق مخطوطة (سيدي أحمد بن خليل ألروخو)، حيث استلهم (واسيني الأعرج) تاريخ الموريسكيين متكئاً على ما كتبه المؤرخون فيما يخص حرب البشرات، وطرد الموريسكيين وتهجيرهم إلى بلاد المغرب العربي، مظهراً الحال الذي وصلوا إليه في الجزائر، لينتقل بعد ذلك إلى تاريخ الجزائر إبان الحكم التركي. فلماذا لجأ الكاتب إلى استحضار قضية الموريسكيين؟ وما المعاني المبطنة التي أرادها من ذلك الاستحضار داخل نصه؟ وهل هناك تغير جلي بين السرد التاريخي الفني، وتاريخية الأحداث التي وردت داخل كتب التاريخ؟ وما مدى العمق الدلالي الذي أراده (الأعرج) من ذلك كله؟ وهل في تداخل الأحداث التاريخية دلالة أخرى؟

1-3-2: الموريسكيون في الأندلس:

شغلت قضية الموريسكين أفكار بعض الروائيين[1]؛ تعبيراً منهم عن المعاناة التي واجهها الموريسكيون التي كانت بمثابة الرمز إلى سياسية الطرد القمعي الذي تواجهه الشعوب في أوطانها، وكان في هجرتهم حرص على مفهوم " التراث " والحفاظ على كل متعلقاته، فجاء ابتكارهم للغة "الخيميادو"[2] التي كانت رمزاً للحرص الخالد على عاداتهم وتقاليدهم الموروثة، لينقلوها إلى الأماكن التي هجروا إليها لتكون الشاهد الحاضر الغائب على وجودهم، يقول

---

[1] ومنهم الروائي المغربي (حسن أوريد) الذي كتب رواية " **الموريسكي** " التي تحدث فيها عن موريسكي اسمه (احمد) الذي عاش عصر الطرد والهجرة وتغيير الأسماء، وبدأت الرواية بالبداية التي بدأت بها رواية " البيت الأندلسي " في الحديث عن مصير الموريسكيين، والحال الذي كانوا عليه قبل التهجير، لينتقل للحديث عن مغامراته في مدن المغرب وغيرها من الدول. صدرت رواية " الموريسكي " عام 2011م، والطبعة التي بين أيدينا هي الطبعة الرابعة عن دار الأمان للنشر في الرباط عام 2014م، و صورة الغلاف عبارة عن مخطوط كتب بلغة الخيميادو.

[2] وهي آخر صورة ظهر فيها أدب الأندلسيين المسلمين، وقد كتبوها باللغة الإسبانية مستعملين في كتابتها الحروف العربية، التي تسمى في المصطلح الإسباني " الخميادية " أي المستعجمية، وهو تحريف إسباني للفظ الأعجمية، فقيل: الأجمية ثم ألاخامية ألخامية aljamia وهو أمر يدل على حالة الرعب التي كان الموريسكيون يعيشون في ظلالها بعد سقوط غرناطة. ينظر: بالنثيا، آنخل جنثالث: **تاريخ الفكر الأندلسي**. ت: حسين مؤنس. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية. 1955م. ص507.

(ليونارد هارفي) واصفاً حالهم: " نُعجب بشعب عنيد العزم في الحفاظ على هويته وثقافته "[1]، متعلق بتراثه الروحي القديم، فبرغم العقوبات التي فرضت عليهم من نبذ لدينهم ولغتهم، فقد لبث الكثير منهم مسلمين في سرائرهم، يزاولون شعائرهم القديمة الخفية، مستخدمين لغتهم المنجية من الفروضات العقابية[2]، وبناء على ذلك كان التراث الموريسكي جزءاً من الواقع ومكوناته النفسية، الذي بقي بأفكاره وتصوراته ومُثُله موجها لسلوك الجماهير في حياتها اليومية، وما زال بنصوصه فاعلاً في سلوك الناس ينشئ الحركة من خلال الثبات ويحدث التغييرات من خلال التواصل، فيتراءى الحاضر في الماضي، ويعيش الماضي في الحاضر[3].

ينتقل (واسيني الأعرج) للحديث عن قضية الموريسكيين، المتعلقة بسرد الأحداث المتمثلة بحرب البشرات، وعذابات محاكم التفتيش وسياسة الطرد الممنهجة إلى بلاد المغرب العربي، من خلال مخطوطة كتبها (غاليليو)، لينتقل للحديث عن حياة الموريسكيين في الجزائر، وكان في كل موقف صورة أراد الكاتب من ورائها قصدية يعبر من خلالها عن الأوضاع التي آلت إليها الجزائر في الواقع المعاصر، لتبتعد رواية " البيت الأندلسي " عن ثنائية النصر والسلطة، وتذهب إلى ثنائية الإغتراب الإنساني والبحث عن المعنى؛ كي تحاور الممزّق والمتداعي والمعنى المرغوب الهارب أبدا"[4]، يقول (الأعرج): " الرواية تحرير للتاريخ من قداسته ويقينياته الوهمية، وأن البيت الأندلسي استعارة مرّة لما يحدث في كل الوطن العربي من معضلات اجتماعية وثقافية تتعلق بصعوبة استيعاب الحداثة في ظل غياب كلي للديمقراطية والعقل"[5].

---

[1] هارفي، ليونارد باتريك: **تاريخ الموريسكيين السياسي والاجتماعي والثقافي**. ت: عبد الواحد لؤلؤة. **الحضارة العربية الإسلامية**. ص317.

[2] ينظر: عنان، محمد عبد الله: **دولة الإسلام في الأندلس**. ج4. ص379.

[3] ينظر: طرابيشي، جورج: **المثقفون العرب والتراث**. ط1. لندن: رياض الريس للكتب والنشر. 1991م. ص216.

[4] ينظر: دراج، فيصل: **الرواية وتأويل التاريخ**. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2004م. ص83.

[5] الكومي ، وجدي . **واسيني الأعرج** : " **البيت الأندلسي** " **تجربة مختلفة** . **صحيفة اليوم السابع** . مصر . 11 نوفمبر 2010م.

ولعل الأسباب التي جعلت (الأعرج) يلتفت إلى قضية الموريسكيين، ويجعل من قضيتهم مرآة يعكس من خلالها حديثه عن البيت الأندلسي ما يلي:

أ. نسب جده (سيدي علي رمضان الروخو) الذي ينحدر من أصول موريسكية.

ب. خوف الموريسكيين على تراثهم وحرصهم على حمايته، عامل أساسي في الاهتمام بقضيتهم، ولعل الكاتب أراد من استحضارها؛ إظهار التناقض بين اهتمام الموريسكيين في حماية البيت الأندلسي، وساكني البيت المعاصرين الذين جعلوا البيت خرابة، وبالتالي أصبحت مأساة البيت مماثلة لمأساة الموريكسيين، فكلاهما هُجر وعرف المعنى المتجذر للنسيان، وبذلك استوعب (واسيني الأعرج) مأساة الموريسكيين، لينطبق عليه ما قاله ((غالي شكري):"بأن الكاتب يعود إلى صياغة النص الروائي في المستوى الذي يخاطب كينونة الإنسان في أغوارها العميقة "[1].

ت. قيامهم بنقل المعالم الحضارية إلى البلاد التي هجروا إليها، لاسيما فيما يتعلق بالمعمار واللغة وبعض العادات والتقاليد، ليجعل الكاتب من هذا ملاذاً للحديث عن البيت الأندلسي الذي يحمل في ثناياه المعاني الرمزية المختلفة.

تبدأ الورقة الأولى من المخطوطة باستذكار (غاليليو) اللحظات التاريخية التي عاشها في غرناطة، ويبدأها بتصوير المعاناة التي عاشها الأسرى الموريسكيون في سجون محاكم التفتيش، ووصف مفصل لويلاتها، لينتقل بعد ذلك للحديث عن مشاركته في حرب البشرات مع سيده (الدون فرناندو دي كردوبا) (محمد بن أمية صاحب الأندلس وغرناطة) سارداً بعض الأحداث التي جرت معه في البشرات، واصفاً الحال الذي وصل إليه المقاتلون هناك، وبيان الكيفية التي قتل بها سيده، ونتائج التدخلات الخارجية ودورها في القضاء على الثورة التي أدت إلى إنهاء حياة الموريسكيين وطردهم من بلادهم.

---

[1] ينظر: شكري، غالي: **معنى المأساة في الرواية العربية**. ط2. بيروت: دار الآفاق الجديدة. 1980م. ص14.

ويأتي "التخيل التاريخي" واضحاً في تلك الأحداث؛ فمن خلال قراءة ما حل بالموريسكيين في كتب التاريخ، لاسيما كتاب " دولة الإسلام في الأندلس " للمؤرخ (محمد عبد الله عنان) وجدت بعض المتغيرات في سرد بعض الأحداث بين الكتابين، فالمؤرخ قام بسرد الأحداث متكئاً على ما كتبه المؤرخون الإسبان، متحدثاً بشكل تسلسلي عن قضية الموريسكيين من إحتلال غرناطة حتى السقوط ونهاية النهاية، كما تطرق للحديث عن المعالم الثقافية التي حافظ عليها الموريسكيون، وأصبحت من معالم الإبداع الأدبي والتاريخي، وبمقارنة تلك الأحداث وجدت أن (واسيني الأعرج) قام باتباع مراحل التصوير التخييلي، والتي تحدث عنها (سعيد جبار) في كتابه " من السردية إلى التخيلية " وهي:

1. مرحلة الاستقبال والإدراك، وتتعلق بالطريقة التي تستقبل بها هذه المتخيلة الصور المفردة من الواقع، وتتم حفظها مجردة؛ فقوة المتخيلة تكمن في قدرتها على تجرد الصور المادية من ماديتها، والهدف من ذلك هو إتاحة إمكانية إعادة إنتاجها في صورة جديدة قد تكون مخالفة تماماً لصورتها الأصلية.

2. مرحلة إعادة إنتاج هذه الصور المخزنة في المتخيلة، وهي المرحلة التي تكون فيها المتخيلة دورٌ أساسيٌّ بحيث تتمكن من إعادة تركيب هذه الصور المفردة في صور جديدة تبتعد كثيراً أو قليلاً عن مثيلاتها في الواقع[1].

ويأتي ذلك مطابقاً لما ورد في رواية " البيت الأندلسي " فيما يتعلق بشخصية فتاة اسمها (زهرة) والتي لم يكن لها حضور إلا باسمها في الرواية، وقد كانت هذه الشخصية أخت (غاليليو) التي تعرضت إلى الاغتصاب والقتل من جندي اسمه (غارسيا غوميز دي نافارو)، أما في كتب التاريخ فقد كانت (زهرة) السبب المباشر في مقتل (محمد بن أمية)؛ إذ وردت بعض الروايات فيما يتعلق بمقتله، منها الرواية القشتالية التي تقول: " إنه كان ثمة ضابط من هؤلاء –

[1] جبار، سعيد: **من السردية إلى التخيلية**. ص42 و ص43.

ضباط (محمد بن أمية) – يدعى (ديجو الجوازيل) له عشيقة حسناء تسمى (زهرة) فانتزعها (محمد بن أمية) منه قسراً، فحقد عليه وسعى لإهلاكه بمعاونة خليلته "[1].

ومن خلال تتابع الأحداث التاريخية المتعلقة بمقتل (محمد بن أمية) يجد القارئ الفرق الواضح بين السرد التاريخي الذي نقله المؤرخون، وبين ما ذكر داخل النص الروائي؛ يقول (غاليليو): " **ربما كان أول خطأ ارتكبه سيدي أنه انصاع لأوامر من نصحوه. نبهته. قلت له سيدي المغاربة أبناء جلدتنا. الأتراك حملوا السلاح معنا وغامروا بأنفسهم في البحار من أجلنا. رد وهو على يقين مما كان يقوله: من أجل القرصنة وبيع السلاح. نحن سوق مضمونة. توقيف الحرب هو توقيف بيع السلاح لنا.**

شعرت فجأة بأن لهجته تغيرت تماماً. وأصبح الأمير في منزلق خطير. حاولت أن أوقفه وأنبهه لما كان يحاك ضده. وكلما قلت له سيدي... قال أعرف.... وانتهى الوضع بخلاف قاسٍ أدى في النهاية إلى سقوط الأمير (محمد بن أمية) على أيدي المتطوعين الأتراك، الذين لم يمهلوه حتى يعيد ترتيب نفسه، فقد أصبحوا جيشاً داخل جيش، وقاموا بما كانوا يقومون به في تونس والجزائر. كلما غضبوا على حاكم أكلوا رأسه، وأتوا بغيره قبل أن يزيحوه أو يخنقوه ويعوضوه بشخص غيره "[2].

وفي ذلك يقول (محمد عبد الله عنان): " بينما كانت هذه الحوادث والمعارك الدموية تضطرم في هضاب الأندلس وسهولها وتحمل إليها أعلام الخراب والموت، إذ وقع في المعسكر الموريسكي حادث خطر، هو مصرع (محمد بن أمية). وكان مصرعه نتيجة المؤامرة والخيانة، وكانت عوامل الخلاف والحسد، تحيط هذا العرش بسياج من الأهواء الخطرة. وكان (محمد بن أمية) يثير بين مواطنيه بظرفه ورقيق شمائله كثيراً من العطف، ولكنه كان يثير بصرامته وبطشه، الحقد في نفوس نفر من ضباطه "[3].

---

[1] عنان، محمد عبد الله: **دولة الإسلام في الأندلس**. ج4. ص369.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص86.

[3] عنان، محمد عبد الله: **دولة الإسلام في الأندلس**. ج4. ص369.

ونلاحظ أن مراحل الصور التخيلية واضحة بين النصين؛ فالأول كان مستقبلاً للثاني لبعض الأحداث، منها: أن مقتل (محمد بن أمية) كان نتيجة للخيانة والمؤامرة، وهي الصورة التي اتفق عليها النصان، والجلي في الخطاب الروائي السرد الفني والحوار الذي دار بين (غاليليو) و(محمد بن أمية) ولعل الكاتب أراد من ذلك أن يظهر رأيه اعتماداً على ذلك التخيل التاريخي، أما في كتاب " دولة الإسلام في الأندلس " نجد أن حادثة مقتل (محمد بن أمية) كانت ملخصة دون الخوض في التفاصيل.

كما نجد (واسيني الأعرج) استقبل الحدث، ثم أعاد انتاجه بصورة تخيلية، جعلت منه جزءاً محورياً داخل النص الروائي، فالمتمعن للنص السابق المقتبس من الرواية، يجد التدخل المباشر من السارد في تكوين تلك الأحداث، عدا عن حضور الاستباق الزمني الذي تحدث فيه عن حكم الأتراك في الجزائر وتونس، ليظهر موقفه من الحكم العثماني لدول شمال إفريقا، لاسيما الجزائر التي سيأتي السارد على الحديث عنها في الأوراق اللاحقة من المخطوط، لتبدأ الفكرة الرئيسية بالحضور داخل النص، وفي هذا يمكن الأخذ بما كتبه (عبد الله إبراهيم) " أعيد حبك مادة النص التاريخية، لتمتثل لشروط الخطاب الأدبي، وتنفصل عن سياقاتها الحقيقية، ثم تدرج في سياقات مجازية، ليجعل الكاتب من ابتكار الحبكة التاريخية ايحالة إلى مادة الرواية السردية "[1].

كما تكمن الصور التخيلية في الرواية خلال توظيف شخصية (سيدي أحمد بن خليل الروخو) في سرد تلك الأحداث، وجعله واحداً من المقاتلين الذين شاركوا في الحرب، وكأن الكاتب قام بنقل الأحداث التاريخية من خلال ضمير السرد " الأنا "، مبتعداً عن أساليب السرد التاريخية التي تعتمد في أكثرها على ضمير " الهو "، لتتكون اللعبة السردية التي اتكأ عليها الكاتب في روايته، عدا توظيف الأساليب الفنية من وصف وإسقاط معاصر على تلك الأحداث، جاعلاً من تلك الأحداث المتخيلة بعداً دلالياً يدخل من خلاله للحديث عن بناء البيت الأندلسي، والدليل على ذلك أن السرد التاريخي كان جلياً في الورقة الأولى والثانية من المخطوط، ثم ينتقل

[1] ينظر: إبراهيم، عبد الله: **من الرواية التاريخية إلى التخيّل التاريخي. صحيفة العرب** . قطر. 28 إبريل 2010م.

السارد للحديث عن (لالة سلطانة بلاثيوس) وفحوى الرسالة التي كتبها إليها، وهذا لم يكن مذكوراً في كتب التاريخ، وبالتالي جعل الكاتب من الأحداث التاريخية متخيلاً ينتقل من خلاله إلى الموضوع الرئيسي المرتبط مع عنوان الرواية الموسوم بـــــــ " البيت الأندلسي "، ليكون ذلك التخيل النافذة التي يطل منها الكاتب على الأوضاع السائدة في بلاده.

2-3-2: الموريسكيون في الجزائر:

أشرت في المبحث السابق إلى أهمية الجزائر وصورتها في الرواية، لاسيما الفترة الزمنية المعاصرة التي عاشها الكاتب بين أروقة المدينة وساحاتها، ليستكمل (واسيني الأعرج) على لسان (غاليليو) تلك الصورة بالحديث عن حال الجزائر إبان الحكم العثماني لها، الفترة التي كان " يعم فيها الرخاء، وانتشار التجارة الخارجية التي كانت بأيدي مهاجري الأندلس من مسلمين ويهود، بالإضافة إلى ازدهار الصناعات اليدوية الدقيقة التي نشطت على أيدي المهاجرين من الأندلس"[1]، وقد جاء ذكر تلك الأحداث من خلال الحياة التي عاشها (غاليليو) على اعتبار أنه واحد من المهاجرين الذين عملوا في تلك الصناعات، صناعة السفن وصياغة الذهب مع صديق يهودي يدعى (ميمون البلنسي)*، وهذا مطابق لكتب التاريخ التي تحدثت عن تلك الفترة الزمنية.

جاءت صورة الموريسكيين في الجزائر في الرواية شبيهة بالصورة التي ذكرها المؤرخون في كتبهم، إلا أن الفارق بينهما أن كتب التاريخ غلب عليها الشمولية في سرد تلك الأحداث، دون الالتفات إلى شخصيات معينة لتتوقف عندها، أما رواية " البيت الأندلسي " تحدثت بالخصوص عن شخصية (سيدي أحمد بن خليل) ليعبر الكاتب من خلاله عن صورة الموريسكيين في الجزائر، ليغلب عليها بنية السرد الروائي القائمة على الحوار والزمان والمكان

[1] الميلي، مبارك بن محمد الهلالي: **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**. ج3. ص122.

* وقد جاء مع الدفعات الأولى من المارانوس (اليهود) الذين طردوا من الأندلس. ينظر: الأعرج، واسيني. **البيت الأندلسي**. ص153.

والوصف المتجلي للأحداث، عدا ظهور بعض الشخصيات الحقيقية منها والخيالية، ليجعل من كل واحدة منها رمزاً يدل على المقصودية التي أرادها الكاتب من كتابة النص الروائي.

يستكمل (غاليليو) الأحداث التي قام بها بعد عملية الطرد من غرناطة، ليصبح المكان الذي احتضنه ذكرى يمجده عبر صفحات مخطوطه، لينتقل للحديث عن كيفية شرائه البيت الأندلسي والأرض من زعيم القراصنة وهو شخص اسمه (حميد كروغلي)، ويسهب السارد في حديثه في وصف تلك الأرض والمزروعات التي جلبها لزراعتها، ومقتنيات البيت والأسس التي قام عليها وغيرها، إلا أن الهدف الرئيسي من سرد تلك الأحداث إظهار الحالة التي كان عليها الموريسكيون في تلك الفترة، من نهضة عمرانية في الجزائر، يقول (مبارك الميلي): " وساعد على ازدهار الفنون المعمارية في الجزائر هجرة مسلمي الأندلس الذين حملوا إليها فنون الحضارة الإسلامية في الأندلس وأدخلوا على الجزائر نوعاً من الحياة الحضرية المترفة، والشغف بالفنون الجميلة "[1]، ولذلك يتجلى الإبداع الفني في الخطاب الروائي في تحوير الأحداث، وخلق بنية سردية مطابقة لما هو حاضر في بطون الكتب القديمة، وتغيير معالمها بطريقة تثري النفس وتشوقها، وشبيه ذلك ما ورد في رواية " البيت الأندلسي " التي تحدثت عن تلك النهضة ولكن بطريقة سردية فنية أثرت نفس القارئ الشوق في مظاهر تلك الإبداعات، يقول (غاليليو) في وصف بعض معالم البيت: " **الأبواب والساحة التي تظللها السقيفة وتخترقها نافورة تعطي للمكان حياة متحركة ومرئية** "[2]، ولعل هذا ما ميز النص المتخيل، الذي غلب عليه نقل الفكرة، ثم تطويرها وإعادة انتاجها بما يليق بجمالية النص لينسجم مع بناء الحدث الروائي، وكل ذلك يشير إلى العمق الثقافي الذي يمتاز به الكاتب.

ومن المظاهر التي كانت شائعة في تلك الفترة " القرصنة " والعمل في وسط البحار، فمن خلال قراءة بعض الكتب التي تحدثت عن تلك الحقبة، وجدت أن الحدث الأبرز فيها " القرصنة " وأصحابها، وأثرها في تكوين بعض الأحداث التاريخية، ولعل أبرزها عملية أسر

---

[1] الميلي، مبارك بن محمد الهلالي: **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**. ج3. ص122.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص180.

الكاتب الإسباني (ميغيل دي سرفانتس)، ولذلك نجد أن السارد في رواية " البيت الأندلسي " اهتم بأعمال القراصنة، وذلك من خلال إظهار بعض أسمائهم، امثال: (ارناؤوط مامي) و(حسن فينيزيانو) وهما شخصيتان حقيقيتان[1]، و(حميد كروغلي) وهو شخصية خيالية من اختراع الكاتب، وسأتوقف عند هذه الشخصية في المبحث الرابع من هذه الدراسة، ولعل اهتمام السارد يعود إلى تأسيس الأوراق اللاحقة وبناء أحداثها التي جعلت من (سرفانتس) شخصية محورية في الرواية، وتكمن أهمية ذكر " القراصنة " لا سيما (أرناؤوط مامي) في ظهور بعض الشخصيات التي كانت تمثل الدور الأساسي في وجود البيت الأندلسي، ومنها المهندس المالطي المرتد الذي لم يأت إلى الجزائر إلا من خلال القبض عليه من (ارناؤوط مامي)، يقول (غاليليو): " **يقال إنه هو من شيد قصر حاكم مالطا قبل أن يلقيَ عليه القبض(ارناؤوط مامي)، (دالي مامي)*[*] في أعالي البحار ويطلب فدية مستحيلة. ثم استحلى الرهينة البلاد ولم يعد يفكر في العودة إلى مالطا** "[2].

كما أظهر السارد مهنة الزراعة، من خلال زراعة أشجار التفاح والبرتقال والزيتون وغيرها في حديقة البيت الأندلسي، وذلك إشارة إلى أن الزراعة كانت من المهن التي اهتم بها الموريسكيون في الجزائر؛ إذ " استخدموا خبراتهم في تطوير الزراعة فاستصلحوا مساحات كبيرة من الأراضي، حيث ازدهرت زراعة البرتقال والكرز والتفاح والعنب؛ لأن الأندلسيين كانوا يتقنون فنونها، وأدخلوا محاصيل زراعية جديدة مثل التوت والقطن والعناب "[3]، يقول (غاليليو): " **حافظت على أشجار الرمان والبرتقال والتفاح التي وجدتها، وأعدت تقليمها** "[4]،

---

[1] يقول (عزيز سامح التر): كان (قبلج علي) باشا قد ربى عددا من القراصنة المشهورين أمثال: (حسن فنزيانو) والريس (مراد) و الريس (مامي) و (أرناؤوط مامي) وغيرهم، وكان هؤلاء من أشهر الأبطال وممن زرعوا الرعب والخوف في الإسبانية طوال نصف قرن من الزمن. ينظر: التر، عزيز سامح: **الأتراك العثمانيون في إفريقيا الشمالية**. ت: محمود علي عامر. ط1. بيروت: دار النهضة العربية. 1989م. ص229.

[*] اسم (مامي) استخدمه الجزائريون أكثر من الأتراك، وفي شرق الأناضول كان تخفيفاً لاسم (محمد) وكان يلفظ (مامي). ينظر: التر، عزيز سامح. **الأتراك العثمانيون في إفريقيا الشمالية**. ص229

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص160.

[3] حتامله، محمد عبده: **الأندلس التاريخ والحضارة والمحنة** . الأردن: مطابع الدستور التجارية. 2000م. ص920.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص159.

بالإضافة إلى بعض الأشجار الأندلسية، يقول: " **وغرست بجانبها برتقال بلنسية وليمونها. سلمني النقلة (ميمون البلنسي) الذي كان يحتفظ بالكثير منها، وتفاح المارية، ومسك الليل الأشبيلي، وياسمين غرناطة، والبنفسج البري الذي كانت تزخر به جبال البشرات في فصل الربيع** "[1]، دلالة على الحنين الذي كان يجسده في كل عمل يثري البيت الذي أعاد من خلاله حياته التي كان عليها في غرناطة.

ويضمّن ذكر تلك الأحداث اسهاباً مفصلاً لأحداث البيت، والحديث عن لالة (سلطانة) وأخيها، ووقائع مجيئها إلى الجزائر، ودورها في تكوين البيت الأندلسي، وكل ما سبق جاء نتيجة الأحداث التاريخية التي اقتصرها على توظيف بعض الشخصيات التي أشرت إليها سابقاً، ولعل أكثر المواقف تجليّاً، وتعد لحظة تاريخية مهمة في الجزائر، أسر الكاتب (سرفانتس) على يد قراصنة البحر، وقد توقف السارد عند هذه القضية في الورقة السابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة من أوراق المخطوطة، وفي تخصيص القدر الأكبر منها وذلك إشارة إلى اهتمام الكاتب وتأثره برواية " دون كيخوته ".

وينتقل الكاتب، على لسان حفيد (سيلينا)، للحديث عن بداية الاستعمار الفرنسي عام 1830م، وانعكاس ذلك على البيت الأندلسي، وقد رسم صورة جليّة للأوضاع التي آلت إليها الجزائر بداية الاستعمار الفرنسي من قتل وتدمير للممتلكات وسرقة الذهب والمجوهرات، يقول حفيد (سيلينا): " **عندما دخل الغزاة الجدد إلى المحروسة استولوا على كل المواقع والقصور وضموا إليهم قصر الداي في القصبة العليا، في المحروسة، ونهبوا كل خيراته التي لا أحد يقدر أثمانها وقيمتها**"[2]، كما أصبح البيت دار بلدية فرنسية، ليكون بعد ذلك مقر إقامة الإمبراطور (نابليون الثالث) وزوجته (أوجيني).

وبناءً على ما تقدم نجد أن الكتابة التاريخية التي استمدها (واسيني الأعرج) في روايته، كانت عبوراً إلى أغوار النص، بث من خلالها مضامينه الراسية في مخيلته، عدا جعل بعض

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص159.

[2] السابق. ص413.

الأحداث جزءاً من السرد الروائي مع تغييرات أثرت النص جمالاً فنياً، و منحته أبعاداً دلالية أوسع، وبالتالي حق للناقد (عبد الله إبراهيم) أن يجعل (واسيني الأعرج) من الروائيين الذي اقتبسوا التاريخ، وأعادوا بنيته بطريقة أعادت للحدث نشاطه، ليصبح في متناول الكثيرين الذين لم ولن يذهبوا إلى كتب التاريخ وقراءة محتوياته؛ لأن تلك الكتب أصبحت مقتصرة على الباحثين والمتخصصين وبعض المثقفين.

4-2: مرايا الذات والآخر:

يأتي مفهوم الذات والآخر في الفن الروائي جراء الدراسات المتعمقة لعناصر الشخصيات فيها؛ " فالرواية قصة لقاء الشخصيات مع بعضها وإخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها"[1]، فتكوّن الشخصيات داخل العمل الروائي يمثل دوراً مهماً في ترسيخ مفهومي " الذات " و " الآخر "؛ فكلاهما نابع من تجربة الشخصيات وانفعالاتها داخل البنية الروائية.

يدل الذات على الكل المتكامل الذي يوحد بين العقل الشعوري والعقل اللاشعوري للشخص، وتتحقق الذات نتيجة لعملية التفرد، تلك العملية الدينامية التي تسعى دوماً إلى إنجاز التكامل والتمييز في الشخصية، كما تمثل الذات مركز الشخصية الكلية بجوانبها الشعورية واللاشعورية كافة، متعلقة أحداثها بالماضي والحاضر والمستقبل[2]، والذات هي الأنا التي يوظفها الكاتب باستخدام ضمير المتكلم للتعبير عن مكنونات النفس وإظهار المعالم الخارجية التي يتصف بها الآخر.

أما الآخر فهو المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي[3]، وهو الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية وتقويضها في الآن نفسه، وهو يتداخل في سلسلة غير منتهية تبدأ من أدق الانشطارات الذاتية في علاقة الذات بالذات، وجعل كل شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص

---

[1] بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص269.

[2] ينظر: عبد الحميد، شاكر: **الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع384. 2012م. ص116.

[3] حمود، ماجدة: **إشكالية الأنا والآخر**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع398. 2013م. ص17.

على وجه الأرض[1]، ويقسم الآخر إلى آخر مباشر وغير مباشر؛ أما المباشر فهو ما يتعلق بالشخصيات الثابتة والمتحولة في الرواية، وغير المباشر هو ما يُعنى بالثنائيات المتناقضة " الشرق والغرب "، " الإسلام والديانات المغايرة "، ويلجأ الكاتب إلى تصوير الآخر؛ ليظهر للدارس الأبعاد الثقافية التي تنم عن الأبعاد الدلالية والرمزية التي يمتاز بها، كما يجد فيه الكاتب ملاذاً لتصوير الحيثيات التي لا يستطيع التعبير عنها صراحة، ويكتفي بالآخر ليتكئ من خلاله على التعبير عن كل تلك الخفايا المتسربلة داخل البنية السردية للنص الروائي.

وتشكل الذات بنية مترابطة مع الآخر لتجسد من خلاله البنية السردية داخل العمل الروائي، كما يمثل حضورُ الذات حضورَ الآخر؛ لأن " صورة الذات لا تتكون بمعزل عن صورة الآخر، كما أن كل صورة للآخر تعكس صورة للذات "[2]، كما إن العلاقة بالآخر هي العلاقة الأساسية في إنتاج صور الذات والآخر؛ إذ من دون معرفة الآخر عملياً يظل التعامل معه في حدود الصورة التي نراها أو نريدها أن تكون، حتى ولو كانت هذه الصورة غير مطابقة للواقع[3]، وإن أي تطوير للذات في حاجة إلى لقاء مع آخر مختلف، ليتبين لنا أن معرفة الذات على حقيقتها لن تكون إلا عبر الاحتكاك بالآخر[4].

وقد اهتمَّ الدارسون بكلا المفهومين، وتطبيقهما على الشخصيات الحاضرة في العمل الروائي، ليجد الباحثون أن أكثر المتعلقات بدراسة الآخر ترتكز على آخر يختلف في الهوية أو

---

[1] ينظر: صالح، صلاح: **سردية الآخر(الأنا والآخر عبر اللغة السردية)**. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2003م. ص10.

[2] أبو العينين، فتحي: **صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي. صورة الآخر العربي ناظراً ومنظور إليه**. تحرير: الطاهر لبيب. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 1999م. ص812.

[3] أبو العينين، فتحي: **صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي. صورة الآخر العربي ناظراً ومنظور إليه**. ص813.

[4] ينظر: حمود، ماجدة: **إشكالية الأنا والآخر**. ص18.

العرق أو الجنس[1]؛ " انطلاقاً من الشعور بضياع الهوية والبحث عن الذات المفقودة "[2]، التي يرى فيها الكاتب الحاجة لإظهار دلالات النص، وبيان جمالياته المتعددة.

وتأتي رواية " المتخيل التاريخي " لتحتل مكانة مهمة في توظيف الذات وانعكاس الآخر عليها في السرد القصصي، حيث يجعل الكاتب من الذات الساردة مكانة ينطلق من خلالها للتعبير عن مضمون الرواية، كما يجعل منها أهمية تكمن في إظهار الدلالات الرمزية التي يتحلى بها الآخر، وسرد الأحداث المتعلقة بتاريخ ما، ليجعل من أحداثه مظاهر انعكاسية للأحداث المعاصرة التي يعيشها الكاتب، أما الآخر فله مكانة مهمة في الرواية التاريخية؛ حيث يمتاز بحضوره اللافت فيها، لاسيما الآخر المتعلق بالثنائيات المتناقضة التي يكثر الروائي من توظيفها في النص الروائي التاريخي.

وسيتناول الباحث في هذا المبحث ظاهرة الذات والآخر في رواية " البيت الأندلسي"، وبيان الكيفية التي اعتمد عليها الكاتب في توظيف عدد من الذوات التي عكست من خلالها صورة جليّة للآخر بنوعيه – المباشر وغير المباشر –؛ أما المنهجية التي سيتبعها الباحث في هذه الدراسة فستكون من خلال دراسة كل ذات من الذوات الأربعة في الرواية، وإظهار صورة الآخر المباشر وغير المباشر لكل ذات منها، فما هي دلالات تلك الذوات؟ وما رمزية الآخر في كل صورة من صورها؟ وما مدى الأهمية التي اتسمت بها ذات كل سارد في الرواية؟

يدرج (واسيني الأعرج) شخصيات روايته – بناء على منهجية (فيليب هامون) – ضمن "الشخصيات المرجعية"[3] التي غلب عليها التنوع والاختلاف في المستويات الأدائية في النص،

---

[1] ومن أهم الدراسات التي اهتمت بالذات والآخر: الأسطة، عادل: **اليهود في الرواية العربية: جدل الذات والآخر**. رام الله: الرقمية للنشر والتوزيع. 2012م.، وينظر: أبو هيف، عبد الله. **الجنس الحائر أزمة الذات في الرواية العربية**. ط1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2003م، وغيرها من الدراسات والأبحاث.

[2] العيسى، منال بنت عبد العزيز: **الذات المروية على لسان الأنا**. (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة الملك سعود. السعودية.2010م. ص35.

[3] ويقصد بها الشخصيات الداخلة ضمن الشخصيات التاريخية والأسطورية والمجازية والاجتماعية، وعندما تدرج هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي فإنها تعمل أساساً على " التثبيت " المرجعي وذلك بإحالتها على النص الكبير الذي تمثله الأيديولوجيا والثقافة. ينظر: بحرواي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص216.

لينتج جراء محاكاتها أحداثاً صنعت آخراً يتصف بالترابط الجامع بينه وبين الذات الساردة، والتي جعلت النص يتصف بالترابط والتماسك الذي أدى إلى خلق أحداث جديدة هدف الكاتب من إحضارها توضيح الأهداف الأساسية من كتابة النص الروائي.

وتقسم الذوات الساردة في الرواية إلى عدد من المرايا، وهي كما يلي:

- **مرآة (مراد باسطا):**

هو شخصية نامية ومتحولة في الرواية، ويمثل العمود الفقري لأحداث الرواية كلها، فمن خلال سرده المعاصر للأحداث، يستطيع القارئ التعرف على الحياة التاريخية لجده (غاليليو)، ومعرفة الأبعاد المعاصرة التي يريد الكاتب من خلاله التصريح بها، ويرى فيه (واسيني الأعرج) الجسد الحقيقي للرواية، والمتحكم في المسار العام لها من أزمنة وأمكنة[1]، ولعل اختيار الاسم كان من خيال المؤلف نفسه، إذ يتكون الجزء الأول منه من اسم عربي شائع الاستعمال (مراد) ويعني تمني الشيء لامتلاكه، و(باسطا) هي مفردة إسبانية تعني " يكفي "، وقد حضرت في رواية (الأعرج) " أنثى السراب "، فقد ورد على لسان (ليلى) في إحدى رسائلها إلى (سينيو) تقول في آخرها: " **ربع قرن من الصبر والتناسي ربع قرن باسطا.. حبيب باسطا..** "[2]، ويقول (مراد باسطا) رداً على سؤال (الفينكا) عن سبب تسميته: " **أصل الكلمة إسباني، وتعني يكفي خلاص بلغتنا** "[3]، ويذكر أن سبب تسميته بهذا الاسم يعود إلى فتاة اسمها (مانويلا)* ولعل اختيار اللقب (باسطا) عائد إلى حالة البؤس التي كان عليها أثناء عودته من القتال في الحرب الأهلية الإسبانية.

---

[1] ينظر: سليمة عذاوري: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشئ من سر الكتابة. جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

[2] الأعرج، واسيني: **أنثى السراب**. ط1. بيروت: دار الآدب للنشر والتوزيع. 2010م. ص530.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص354.

* وهي شخصية ثابتة وثانوية لم تحضر في الرواية إلا في الجزئية الأخيرة من الفصل الرابع، الجزء الذي تحدث فيه (باسطا) عن رحلته إلى إسبانيا ومشاركته الجمهوريين القتال ضد (فرانكو)، حيث كانت تشاركه القتال. ينظر: الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص329 و ص330.

وامتاز (مراد باسطا) بمكانته السامية؛ إذ كان البنّاء الأول لأسس الأحداث في الرواية، وسيد المواقف الرائجة فيها، كما كان يمتاز بسمة الشخصية التفكيكية التي تحلل الرموز وتعيدها إلى سيادتها الأولى، وجعله الوريث الأصولي والوحيد لممتلكات أجداده، لاسيما مخطوطة (غاليليو)، لتصبح مكانة (مراد باسطا) الأولى في الرواية، ومحركة الأحداث ووضع اللمسات البدائية والنهاية عليها، كما عكست ذات (باسطا) صورة للآخر سواء أكانت مباشرة أو قائمة على الثنائيات المختلفة، ومن أهم الشخصيات التي صورها (مراد باسطا):

- **شخصية حفيده (سليم):**

يمثل (سليم) الشخصية المتحولة، كما يعد من الشخصيات المهمة في الرواية؛ وتكمن أهميته في دوره البارز في الحفاظ على البيت الأندلسي ومخطوطة جده (غاليليو)، ولعل من الإشارات التي أثارت تلك الأهمية دراسته المختصة بعلم المكتبات، وسعيه للحصول على درجة الدكتوراه في البحث وتحقيق المخطوطات، وهذا يسهل على القارئ معرفة الدور الأكبر الذي قام به (سليم) في الحفاظ على المخطوطة والبيت الأندلسي.

كان حضور (سليم) في الفصول الأولى منها، و كان مرتبطاً باسم محبوبته (سارة) تارة، وأثناء الحديث عن محاولات سرقة المخطوطة ودخول الغرباء إلى البيت الأندلسي طوراً، وبذلك يكون (سليم) الشخصية المرادفة لـــــ (مراد باسطا) في اهتمامه بالبيت، وحرصه في الحفاظ على كل مقتنياته من الضياع، يقول (مراد باسطا) لـــ (سارة): " **هو الوحيد الذي حمل على ظهره قصة هذا البيت ونفَّذ وصية جده** "[1]، وبذلك يرمز (سليم) إلى الشخصية المحافظة على الموروث، وتكمن أهميته في إبراز شخصية (سارة)، كما أسهم في إظهار أهمية مخطوطة (غاليليو)، ورسم صورة قاتمة وسلبية للأحداث المعاصرة التي تعيشها البلاد وذلك أثناء حديثه عن السرقات التي طالت بعض المتاحف وغيرها من الأحداث الأخرى التي تدل عن النماء الذي اتصف به (سليم)، ولعل اختيار الاسم جاء مطابقاً للهدف المرجوّ من حضوره؛ فـــ(السليم) ما امتاز بسلامته من كل العيوب، وهي صفة ملازمة لشخصيته في الرواية، كما اتصف (سليم)

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص43.

بالشخصية الجاذبة التي استأثرت اهتمام السارد، ونالت قدراً من تعاطفه؛ وذلك بفضل ما امتاز به من صفات انفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية[1].

❖ شخصية (سارة):

من الشخصيات الثانوية في الرواية، وكان حضورها مقتصراً على الفصول الأولى منها، حيث كانت من سكان البيت الأندلسي تعيش بداخله مع عشيقها (البغل القبرصي) وشاءت الصدفة بأن تلتقي مع محبوبها (سليم) الذي درس معها الحقوق، ويأتي ذكر (سارة) في الرواية أثناء التذكرات التي تطغى على مخيلة (مراد باسطا) وتشبيهها بجدته (حنا سلطانة)، يقول: " **كنت دائماً أشعر أن بينهما شيئاً غريباً، وتتشابهان إلى أقصى حد من الجنون** "[2]، وقد أسهب (باسطا) في الحديث عن العلاقة الجامعة والمتشابهة بينهما، كما ينفرد السارد بذكر أبرز السمات الغالبة على شخصيتها، منها السماحة والمحبة التي تكنها لـــــ (مراد باسطا) والسماح له بالتجول في ساحات البيت، يقول لها: " **أنت سندنا في هذا البيت. فيك شيء من روح حنا سلطانة** "[3]، ويذكر لها أوصاف (سلطانة) ومطابقتها لتلك الأوصاف، ومن الملاحظ أن السارد يطنب في وصف (سارة) ومقارنتها بجدته، ولعل ذلك عائد إلى النزعة الذاتية المنصفة للمرأة التي كان يتصف بها (واسيني الأعرج) في الكثير من رواياته، فحتى يجعل ما يوازن (سلطانة) في مخطوطة (غاليليو) جاء بشخصية (سارة) رغم اختلاف الظروف والمنزلة داخل أحداث الرواية، وبالتالي جاءت (سارة) لتكون نافذة الأمل التي يطل منها السارد على وصف جدته التي كانت تمثل محوراً مهما من محاور البناء السردي، يقول: " **سلطانة بلاثيوس، كانت في جمالها بلا شك، وفي زهوها واستقامة جسدها ورشاقته** "[4]، ومجمل القول أن (سارة) امرأة الصدفة في رواية " البيت الأندلسي ".

---

[1] ينظر: بحرواي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص270.

[2] الأعرج، واسيني.: **البيت الأندلسي**. ص41.

[3] السابق. ص44.

[4] السابق. ص55.

❖ **شخصية (الفينكا):**

من الشخصيات الثانوية في الرواية، وكان حضوره في الفصل الرابع الجزء الرابع والخامس من الفصل الرابع فقط، وهو زوج (باربي السمينة) التي قدمت إلى البيت الأندلسي وقامت باجراء الكثير من التعديلات التي غيّرت من بعض ملامحه، لينفرد في البيت بعد نقل زوجه وأولاده إلى مستشفى الأمراض العقلية، ليجعل من البيت مخزناً لبيع الويسكي، ثم يصبح تاجراً للمخدرات فبائعاً للأسلحة، لتكون تجارته سبب مقتله وليصبح البيت رماداً بعد حين؛ بسبب تهوره، ولعل حضوره في الرواية شكل أهمية وإن كانت سلبية في كتابة الفصل الخامس من الرواية، ولتكون تلك الشخصية السبب المباشر والذريعة الأساسية لهدم البيت وبناء برج سكني مكانه، فــ (الفينكا) رمز للخراب والمكيدة التي عاثت فساداً في الجزائر.

أما المعنى اللغوي لــ (الفينكا) هو " أداة لقطع الرأس "[1] ولعل المعنى اللغوي يوحي إلى المعنى الدلالي لتصرفات تلك الشخصية في الرواية؛ حيث كان الأداة التي جعلت البيت الأندلسي خراباً، فكانت تصرفات (الفينكا) المبرر الأقوى الذي أتت به الدولة للقضاء على البيت، والذريعة الأهم في القيام بهدمه، فكان وجوده في النص نهاية البيت الأندلسي.

❖ **شخصية (ماسيكا)[*]:**

وهي من الشخصيات النسوية المهمة، وقد امتازت بقدر كبير من اهتمام (واسيني الأعرج) الذي اعتبرها " المنظم الأساسي للعملية السردية، وهي التي جمعت أشلاء النص الذي كان عبارة عن أسئلة متطايرة، وهي التي أتت بالمخطوطة ورممتها معلوماتياً من خلال رحلتها،

---

[1] هذا ما ذكره لي (واسيني الأعرج) على شبكة التواصل الاجتماعي " الفيسبوك " يوم الأثنين بتاريخ 16-6-2014.

[*] كنت قد تحدثت عن دلالة الإسم ومعناه في المبحث الثاني من الفصل الأول، كما أشرت إلى مكانتها المهمة في الرواية، وعلاقتها بــ (سينشو) سائس (دون كيخوته) في المبحث الأول من الفصل نفسه، وسأكتفي في هذا الفصل بالحديث عن منابع أهميتها في الرواية، ودورها الريادي في بناء النص السردي.

وهي التي عرفتنا إلى قصة (مراد باسطا) ومخطوطته، وتتبع أهميتها في كونها قضية تبحث عن هوية ضائعة.. "[1].

تملكت (ماسيكا) فاتحة الرواية ونهايتها؛ إشارة إلى دورها الريادي في تأسيس البناء النصي داخل الرواية، عدا عن تملكها سرد الهوامش التي كانت استهلالاً لمخطوطة (غاليليو)، وهي من اللعب الفني الذي لجأ إليه الكاتب ليظهر للقارئ أن المخطوط حقيقة ملموسة من خلال الهوامش التفسيرية أسفل بعض الصفحات في الرواية، وقد وضع في نهاية كل تفسير لها اسم (ماسيكا) على اعتبار أنها المحللة لدلالة المخطوط وبيان مضمونه.

أما الآخر غير المباشر الناتج عن ذات (باسطا) فيتمثل بصورة الفرنسيين، وذكر الحرب الأهلية الإسبانية، وصورة الجزائر المعاصر. وكنت قد أشرت إليها كلها في المباحث السابقة من هذا الفصل، إلا أن خلاصة الآخر القائم على الثنائيات لباسطا، يرتبط بأحداث الرواية، وجاء بتلك الصور حتى يثري النفس إلى جماليات التراث والحث على المحافظة عليه[2].

- **مرآة (سيدي أحمد بن خليل غاليليو)[*]:**

وهو من الشخصيات المهمة والرئيسية في الرواية، حيث يسرد الجزء التاريخي وهو صاحب المخطوط والبيت الذي بنيت عليهما الرواية، وظفت شخصية (غاليليو) على اعتبار أنه جندي مقاتل مع (محمد بن امية) في جبل البشرات، كما أنه كان من المهجرين الموريسكيين إلى الجزائر، لينقل معه معالم الحضارة الأندلسية ليؤسس معلماً حضارياً سيكون له بصمة عميقة في تاريخ التراث الجزائري.

---

[1] ينظر: سليمة عذاوري: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشئ من سر الكتابة. جريدة الدستور.** الأردن. 15-10-2010م.

[2] ينظر في المبحث الثاني من هذا الفصل.

[*] كنت قد أشرت إلى دلالة التسمية من حيث الاشتقاق والمكانة في الرواية في المبحث الأول من الفصل الأول في هذه الدراسة.

إلا أن السمة الغالبة على شخصية (غاليليو) هي اليأس من الحياة عامة، ومن الحال الذي وصل إليه سكان الأندلس خاصة، وهي صفة كانت ملازمة له في الكثير من أحداث الرواية، يقول وحالة الإحباط مسيطرة على نفسيته: " **هناك حروب نعرف سلفاً أنها خاسرة ومع ذلك نخوضها لا لربحها، ولكن لتأخير مهالكها قليلاً** "[1]، ولذلك فقد كان يرى أن في حرب (محمد بن أمية) إضاعة للوقت؛ لأن كل الأندلس أصبحت في قبضة الإسبان، وبالتالي لن تجلب حرب البشرات نتائج النصر الساحقة، بقدر ما ستلحقه من هزائم نفسية ومادية على سكان الأندلس.

وقد تركت هزيمة البشرات جرحاً عميقاً وألماً جعله يفقد صوابه ليتساءل، ويقول: " **ثمانية قرون ونيف، وكأن شيئاً لم يكن. كل شيء عاد إلى طبيعته الأولى. كما كان، أو كما يجب أن يكون. وكأنك يا طارق بن زياد ما صرخت وما فتحت! وكأنك يا موسى بن نصير ما عزلت وما توليت! وكأنك يا عبد الرحمن الناصر ما ناورتَ وما استخلفتَ!....** "[2] وقد يتساءل البعض هل ما قاله (غاليليو) نكران لأحقية المسلمين بالأندلس؟ إن القول الذي تلفظ به غاليليو ما هو إلا غصة الهزيمة وألم الهجرة وقسوة التعذيب الذي رآه في محاكم التفتيش، ولعل (واسيني الأعرج) قد أشار إلى ذلك في الكثير من اللقاءات التلفزيونية، عندما تحدث عن أثر الشخصيات في كتاباته، والقارئ المتعمق للرواية يجد أن هذه النبرة التشاؤمية تأخذ حيزاً رحباً فيها، ولعل ذلك نتيجة المشاهد وقسوة العذاب الذي شاهده، والدليل على ذلك أن هذه الألفاظ لا تذكر إلا عندما ينتهي من سرد بعض الأحداث المأساوية التي حصلت معه.

كما غلب على شخصيته السلم والتعايش والمحبة للآخرين، يقول: " **سنجعل من هذه الأرض مكاننا الجميل، فهي تربتنا أيضاً. سيكبر أولادنا فيها، وسنعلمهم كيف يحبون النّاس. وسيتغير كل شيء في وقتنا.. في الزمن الذي يلينا.. في حياة أحفادنا.** "[3] ولذلك نجد أن صورة الآخر غير المباشر يغلب عليها المحبة والمساواة، لاسيما فيما يتعلق بصورة اليهود وبعض المسيحيين أمثال (أنجيليو ألونصو)، ولعل هذه النزعة جاءت جراء الانفتاح الفكري الذي لا

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص78.

[2] السابق. ص89.

[3] السابق. ص180.

يملكه إلا مبدع يتسم بانفتاح إنساني، يتيح له أن يستمع بقلبه إلى الخاطئين والمجرمين، كما يستمع للأبطال الخيرين[1].

ولم تكن النزعة التشاؤمية في شخصية (غاليليو) فحسب، وإنما كانت غالبة على بعض شخصيات (واسيني الأعرج) الروائية، ومنها شخصية (ياسين) في رواية " شرفات بحر الشمال"، ومن ذلك على سبيل المثال ما قاله مادحاً الدول الأوروبية: " **كلما عدنا لها بعد زمن اكتشفنا أن بها شيئاً لا نعرفه ومدننا كلّما هجرناها وعدنا لها اكتشفنا أن جزءاً آخر فيها قد مات** "[2]، والقارئ للنص الروائي يجد أن تلك النزعة تتكرر في الكثير من المواضع من الرواية، وبالتالي فإن لغة التشاؤم لم تأت إلا من خلال التجربة التي عاشها الكاتب كان مطلعاً على الأوضاع التي آلت إليها بلاده، ولذلك نجده في بعض الروايات يثقل من الوصف السلبي لبعض التصرفات البشرية في مدينته، ولعل ذلك يعود إلى الهزيمة النفسية " الداخلية " والخارجية التي تعيشها الشخصية الروائية.

وقد عكست مرآة ذات (غاليليو) صور متعددة للآخر المباشر وغير المباشر، ومن الشخصيات المباشرة التي ظهرت عاكسة لشخصية (غاليليو) ما يلي:

❖ **شخصية (لالة سلطانة بلاثيوس)[*]:**

وهي من الشخصيات الأساسية، وكانت تمثل الحياة التي يعيشها (غاليليو)، فقد مزج لغة الوصف الشعرية في حديثه عنها، والتغزل بمحاسنها، عدا جعلها المهاد الأول في نشأة البيت الأندلسي، كما جعل الكاتب من شخصيتها محط اهتمام السارد في الكثير من أوراق المخطوطة، وكل ذلك ينم عن الأهمية الكبيرة التي امتازت بها (سلطانة بلاثيوس)، فكانت البداية مع مخطوطة " العاشقين ونجوم الآفلين "[3] التي كانت السبب المباشر في التعرف المنسجم بينهما،

---

[1] ينظر: حمود، ماجدة: **إشكالية الأنا والآخر**. ص29.

[2] الأعرج، واسيني: **شرفات بحر الشمال**. ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2006م. ص64.

[*] أشرت في المبحث الثاني من الدراسة إلى أهمية حضورها في الرواية، كما تحدثت عن ذلك في المبحث الثاني من الفصل الأول أيضاً.

[3] وهو اسم استعاري، لجأ الكاتب إلى توظيفه على سبيل اللعب الفني، حتى يأتي إلى سرد أحداث التعرف على (سلطانة).

وقد أظهر (غاليليو) الوفاق الجمعي الذي ربطهما، وجعلها الحب الأبدي الذي يخلد في النفس المعنى الثاني للحياة، يقول: " **سلطانة كانت كل شيء. حزني وسعادتي، أرضي وفقداني. حبي، وشوقي، إرادتي القوية في الحياة، منفاي وقلقي. كانت حبلي الذي يشدني إلى تلك الأرض التي لم تعد بعيدة. وعزائي الكبير على الفقدان** "[1].

وقد عبّر (غاليليو) من خلالها عن نظرته للمنفى، حيث كان يرى أن بُعده عن الأندلس لا يغيّر الكثير من طباعه، وأن تلك الأرض لم تكن له، يقول في رسالته التي بعثها إليها: " **لالة سلطانة الغالية.. قلت لي لا تركب رأسك، ولكني ركبته، وحملت البندقية وأطلقت الرصاصات المتبقية على أرض كنت فيها ولم تكن لي..** "[2]، ولعل ذلك نابع عن الهزيمة النفسية التي خلدت في نفسيته، وبناء على ما ذكر سابقاً فإن كل تلك الأقوال ما هي إلا نتائج الهزائم التي عاشها المسلمون في الأندلس، لاسيما السنين الأخيرة منها، حيث أصبح رغد الحياة متفشياً، والسيطرة المادية والشهوانية في نفوس بعض القادة، وبالتالي فقد شكل حضور (سلطانة) نسياناً للغربة وعذاباتها، يقول: " **كان حضور سلطانة كافياً لكي أعشق الحياة أكثر وأنسى همَّ الغربة الذي أدخلني في حياة جديدة اقتنعت منذ البداية أنها الحياة الطبيعية التي كان يجب أن أعيشها** "[3].

ومن الشخصيات النسوية التي اهتم بها (غاليليو) في الرواية كذلك، شخصية (مريم) التي كانت ضمن الفرقة الموسيقية التي شكلتها (سلطانة) للغناء في باحات البيت الأندلسي، والملاحظ أن اهتمام السارد بشخصية (مريم) كان عميقاً، ومن ذلك دورها البارز في تشكّل الفرقة الموسيقية، يقول (غاليليو): " **أعادت سلطانة تكوين فرقتها التي تملأ قلبها. وجدت ضالتها في لالة مريم التي ساعدتها في كل شيء... وعندما فكّروا في اسم الفرقة كان مقترح لالة مريم هو الأجمل**"[4]، ولعل ذلك يعود إلى اهتمام الكاتب بتلك الشخصية التي كانت سيدة أوراقه الروائية، فالقارئ لروايات (واسيني الأعرج) يجد أن شخصية (مريم) الغالبة على الشخصيات

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص162.

[2] ينظر: السابق. ص91.

[3] السابق. ص182.

[4] السابق. ص190.

النسوية في رواياته المتعددة[1]، فهي المرآة التي عكست واقع الحياة التي كان يعيشها الكاتب، بالتالي فقد كانت (سلطانة) الرمز الدلالي في معرفة الآخر، وهذا مماثل لما كتبته (دلال البزري) أن المرأة " أحد الوسائط المفضلة للعلاقة المعرفية بالآخر "[2].

❖ شخصية (حميد كروغلي):

من الشخصيات المحورية في عدد من أوراق مخطوطة (غاليليو)، وله دورٌ مهمٌ في ظهور البيت الأندلسي على اعتبار أنه صاحب الأرض التي أقيم عليها البيت، كما يعد الشخصية التي أسهمت في اللقاء الجامع بين (غاليليو) و(سرفانتس)، أما اسمه فهو ينقسم إلى قسمين: (حميد) وهو من مخيلة الكاتب، و(كروغلي) وهو تسمية تركية تعني " أبناء العبيد "؛ بمعنى هم المولودون من أب انكشاري وأم جزائرية[3]، ولعل هذا ما دفع بالكاتب إلى اختيار هذا اللقب الذي أضفى عليه صفات القراصنة الذين كانوا في الأصل ذوي أصول انكشارية، فالشخصية " يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن: اللقب واسم الأسرة، بحيث يجب أن يكون لها أقارب ووراثة، ويجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع وماضٍ قد شكَّل هذا الطابع وذاك الوجه؛ فطابعها يملي عليها الحدث الذي تؤديه، ويجعلها تتصرف بطريقة محددة في كل ما يقع من أحداث "[4]، فاختيار الشخصية جاء بدقة مطابقة لمعناها الدلالي داخل الرواية، فلا يكتمل الجمال الفني للشخصية إلا بتناسق الإسم مع المعنى الدلالي والوظيفي لها داخل النص الروائي، ولم يتوقف الباحث عند هذه الدلالة فحسب، بل قام بدمج بعض الذوات " الشخصيات " من حيث الدلالة والوظيفة مع بعضها البعض، ومن ذلك على سبيل المثال جلب شخصية (حسن فينيزيانو) وهو شخصية حقيقية، ووردت في كتب التاريخ على أنه أحد القراصنة الأتراك ذائعي الصيت في ذلك الوقت، ولعل (فينيزيانو) كان الذات التي اتكأ عليها (واسيني الأعرج) في خلق شخصية

---

[1] وقد وجدت ذلك في رواية " **انثى السراب** "، ورواية " **مصرع أحلام مريم الوديعة** "، وراية " **طوق الياسمين** "، ورواية " **سيدة المقام** ".

[2] البزري، دلال: **الآخر: المفارقة الضرورية**. صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه. ص106.

[3] ينظر: مقال **بعنوان أصل أتراك الجزائر هم الكراغلة.. أب إنكشاري وأم جزائرية**. www.vitaminedz.com

[4] جرييه ، آلان روب: **نحو رواية جديدة**. ت: مصطفى إبراهيم مصطفى. ص35.

روائية اعتمادية ومهمة مثل (حميد كروغلي)، وبالتالي فإن الإنسجام بين الذوات يشكل بناءً فنياً رائعاً للعمل الروائي.

وجعل السارد من شخصية (كروغلي) شخصيةً متقلبة المزاج، فتارة تتصف بالشجاعة والذكاء، وأخرى بالسلب والنهب والسلطوية، ومن خلال قراءة النص الروائي وجدت أن السمة التي أرادها الكاتب هي السمة الايجابية مختلطة ببعض الايحاءات إلى حيله وخداعاته، يقول (غاليليو): " **كان ذكاؤه وقاداً وحيله كثيرة** "[1]، ويصور (غاليليو) (حميد كروغلي) بالمدافع عن حقوق الموريسكيين واليهود المهجرين إلى الجزائر، يقول بعد الشائعات التي بثت بأن الإنكشاريين قد يستولون على البيت: " **لكن حماية الريس كروغلي وسلطته، وطيبته أيضاً، كانت تعطيني بعض الإحساس بالراحة الداخلية** "[2]، ومن خلال قراءة ما كتب حول دور العثمانيين في الجزائر، وجدت أن تلك السمة كان يمتاز بها (حسن فينيزيانو) وقد أشرت إلى ذلك في المبحث الأول من الفصل الأول لهذه الدراسة.

وفي مقابل تلك الشخصيات، جاءت ذات (غاليليو) لبيان صورة جليّة للآخر غير المباشر، وتتمثل بما يلي:

أولاً: صورة اليهود في الرواية:

جاءت رواية " البيت الأندلسي " بصورة مغايرة ومختلفة عن اليهود عما ورد في أعمال روائية وأدبية أخرى[3]، فقد جاءت صورة اليهود في الرواية صورة إيجابية قائمة على المساواة، بحيث جعل مصير اليهود المهجرين مطابقاً لمصير الموريسكيين على اعتبار أنهما عانيا المعاناة نفسها، ولذلك نجد أن صورة اليهود في الرواية ارتبطت بصورة الموريسكيين أنفسهم، وقد وضح ذلك في بداية الرواية، يقول الكاتب في هامش رقم (11) بداية الفصل الأول في أثناء

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص156.

[2] السابق. ص167.

[3] فهناك عدد من الدراسات التي تحدثت عن صورة اليهود في الأدب، ومنها دراسة عادل الأسطة في كتابه " اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913 – 1987م، ودراسة نبيل سليمان " وعي الذات والعالم دراسة في الرواية العربية " وغيرها من الأبحاث والدراسات.

تعريفه للنوبة: " **هناك عدد معين من النوبات جاء بها الموريسكيون واليهود أثناء عمليات التهجير القسري**"[1] فالكاتب يشير إلى أن المسلمين واليهود يتوحدون حتى في الفنون الموسيقية، وهذا إشارة إلى أن المصير الذي جمعهما واحد.

ويأتي السارد للحديث عن المصير المشترك بين اليهود والمسلمين، يقول (غاليليو): " **في كل أرجاء غرناطة يقبضون على أي أحدٍ من المسلمين أو اليهود، لمجرد الشبهة** "[2]، ولعل ذلك يشير إلى أن الهوية التي أرادها (غاليليو) قائمة على الابتعاد عن أنا كذا أو ابن كذا، و أن تكون رواسيها داعمة للمحبة والمساواة بين جميع الشعوب، وإن كانت مختلفة في أفكارها ومناهجها الفكرية المتعددة.

وتبرز صورة اليهود في الرواية من خلال شخصيتين مهمتين فيها، وهما: زوجه (لالة سلطانة بلاثيوس)، وصديقه في الصنعة (ميمون البلنسي)؛ فمن الدلائل التي تشير إلى شخصية (غاليليو) التي يغلب عليها المحبة والتعايش اختياره وحبه لفتاة يهودية، جعل من شخصيتها حياته، فـــــ (سلطانة) امرأة يهودية بدليل قولها: " **حتى لا تقول إن المارانيات[3] لا تعرفن الحب. ليكن حبيبي، أعطيتك جسدي وقلبي كما اشتهيت. ربما يكون الآن أهلك قد هيأوا لك موريسكية تقاسمك أشواقك، أحلى وأجمل مني** "[4]، رغم ذلك آثر حبها وجعلها ذاكرته التي تأبى النسيان.

أما صديقه (ميمون البلنسي) فهو من الشخصيات الثانوية في الرواية، وقد أظهر له السارد صورة طيبة تنم عن الحكمة والرصانة التي كان يتحلى بها، وقد وجد فيه (غاليليو) ضالته في البقاء والاستمرار في العطاء، يقول: " **حتى صائغ الذهب اليهودي ميمون البلنسي، الذي كنت أعمل معه في القصبة، لم يكن في النهاية إلا وسيلتي للاستمرار. رجل طيب. شغلني بسبب الحرفة التي كنت أعرفها جيداً. وضعه كان شبيهاً بوضعي. جاء مع الدفعات الأولى من**

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص35.

[2] السابق. ص80.

[3] والمارنوات يعني المارانوس وهم اليهود الذين هجروا من إسبانيا.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص179.

المارنواس الذين طردوا من الأندلس"[1]، كما يتحدث عن العلاقة الجامعة بينهما بقوله: "**مارنواس وموريكسوس كنا في نفس العاصفة** "[2]، وجاءت هذه الصور الموحية مشابهة للصورة التي تحدثت فيها كتب التاريخ عن اليهود ووقائع طردهم من الأندلس مع الموريسكيين، ومن ذلك قول (ريموند شايندلين): " انتهت حياة اليهود في إسبانيا عملياً بعد تنفيذ أمر الطرد، ولكن كثيرين منهم آثروا البقاء فيها بوصفهم يهوداً متنصرين أو يهوداً في الخفاء "[3]، وهو نفس المصير الذي لحق بالموريسكيين في الأندلس، وكل ذلك إيحاءات إلى الصورة التي رسمها (غاليليو) لليهود في مخطوطته، وبناء على ما تقدم فإن لليهود في الرواية صورة إيجابية، يغلب عليها إظهار معاناتهم الشبيهة بمعاناة المسلمين الموراكة، عدا تكون صورة حضارية لكلتا الطائفتين دون تجريح بينهما، وكل ذلك ينم عن النفسية التي كان عليها (غاليليو) في إظهار الهزائم التي تعرَّف على ويلاتها المسلمون واليهود.

والقارئ لرواية " سوناتا لأشباح القدس " يجد صورة معاكسة لليهود فيها، فقد كانت ساردة الرواية (مي) تجسد الصورة التاريخية لليهود في فلسطين بعد عام 1948م، إذ رأت فيهم القتلة الذين قاموا بقتل أمها وأخيها الذي لا تعرفه وجدتها (حنا)، مقتصرة ذلك الوصف على اليهود الصهاينة، يقول والد (مي): " **أنا لا أكره أحداً. لا أحد يعرف جرح هذه المرأة ولا جرحي معها. أنا لا أكره اليهود، فلا مشكل بيني وبين دينهم. أمقت الصهيونية لأنَّها سرقت منّي أرضي وذبحت أهلك و....** "[4]، ولعل هذه الصورة بقيت حاضرة على لسان والدها، الذي كان الشاهد على أحداث الطرد من أراضي فلسطين.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص153.

[2] السابق. ص153.

[3] شايندلين، ريموند: **اليهود في إسبانيا المسلمة**. ت: مريم عبد الباقي. الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس. ص315. وينظر أيضاً: بشتاوي، عادل: **الأندلسيون المواركة**. ط1. القاهرة: مطابع انترناشونال برس. 1983م. ص219 وما بعدها.

[4] الأعرج، واسيني: **سوناتا لأشباح القدس**. ط2. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2013م. ص92.

ثانياً: صورة الإسبانيين " محاكم التفتيش ":

يبدأ (غاليليو) مخطوطه بإيقاعات موحية إلى استذكار الأحداث التي سيأتي إليها السارد فيما بعد، لينتقل للحديث عن اسمه ثم بالوصف الحركي المتسلسل لمجريات الأحداث التي حصلت معه داخل سجون محاكم التفتيش بعد القبض عليه، ليتجلى في ذلك الوصف لغة المأساة المختلطة بنبرة تشويقية لما سيحدث معه داخل تلك السجون، ومن خلال ذلك الوصف يلجأ السارد إلى رسم صورة ظلامية للعذابات المؤلمة والأوصاف البشعة لممارسات محاكم التفتيش ضد الموريسكيين.

ويأتي ذلك الوصف بناءً على ما نقلته كتب التاريخ الأندلسي إبان هجرة الموريسكيين وطردهم من الأندلس، ولعل الهدف الذي كان يرنو إليه، هو بيان الأسباب التي دفعت رهبان الكنيسة إلى ممارسة تلك البشاعات؛ لتحقيق أهدافهم الرامية إلى تجسيد معنى الاضطهاد الديني والوطني، فإذا أردت النجاة فعليك أن تتنصر أو أن تبقى على دينك فتقتل، " فالقوة والهيمنة والسيطرة والتوسّع تخلق عند الجماعات العرقية القائمة بها إحساساً بالتفوق والتفرد والاستعلاء والترفع، بحيث تعمد أن تضع بينها وبين الجماعات العرقية الأخرى حدوداً فاصلة تحول دون عملية الاندماج بمعناه الحقيقي، ويقوم الغالب بمسخ أي صورة يمكن أن تطوّرها الجماعات المغلوبة، ويقدم بدائل تبقى على علاقة التفوق لصالحه، ويؤدي هذا السلوك الازدواجي إلى تركيب صورتين: صورة للذات تتصف بالنقاء والصفاء والشفافية، وصورة للآخر تقوم على أساس ضم جميع العناصر المكروهة والمنبوذة والمتخلفة "[1].

ومن خلال تتبع صورة محاكم التفتيش وأصحابها نجد أن الصورة قاتمة، وتقوم على بيان العنصرية الاضطهادية التي أرادها القشتاليون في ذلك الوقت، كما نعت السارد بعض الرهبان بالظلاميين أمثال (ميغيل)، ولعل من أكثر الصور بشاعة تلك التي نقلها على لسانه، يقول (غاليليو): " **حمل ميغيل سوطاً طويلاً وقربه من عينيّ متلذذاً بذعري. همهم وكأنه يخشى**

---

[1] إبراهيم، عبد الله: **المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات**. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2003م. ص286.

أن يسمعه من كان يسبقنا من أعضاء محاكم التفتيش: هل تعرف وظيفة هذا السّوط؟ ليس لتحريك البغال للحرث والدرس. أجمل من ذلك. أنظر جيداً. ليست ضفيرة جلدية، ولكنها مصنوعة من الحديد الرقيق والناعم مثل الشعيرات، يُضرب بها أعداء الدين، وهم عراة فتتناثر لحومهم وتتفتت عظامهم. بربك! أليست إبداعاً جميلاً؟ "[1]، والملاحظ أن السارد ينقل للقارئ بشاعة الكلمات التي تنم عن بشاعات الممارسات القبيحة التي لحقت بالمسلمين بسبب دينهم، ونلاحظ أن بشاعة الصورة جليّة، ونقل الأحداث جاء تلخيصاً لما ورد في كتب التاريخ، وهذه إحدى المفارقات التي أشرت إليها في المبحث السابق، فنلاحظ أن المتخيل التاريخي أكثر تعبيراً مما ورد في كتب التاريخ التي تتوقف عند نقل الأحداث بحرفيتها، أما الكاتب هنا فقد نقل الفكرة وعمل على بعض التغييرات التي تليق بنص روائي يغلب عليه السرد الفني.

وفي المقابل ينتقل السارد للحديث عن صورة طيبة لأحد الرهبان المسيحيين الذين كانوا مع (ميغيل) داخل أقبية السجون، هو الكاهن (أنجيلو ألونصو) الذي أسهم في إنقاذ حياة (غاليليو) من ممارسات محاكم التفتيش وويلاتها، فبعد أن حرره من السجن جرى بينهما حوار عبر من خلاله عن حقائق تدل على أن (الونصو) كان على علاقة ببعض العلماء العرب والمسلمين، ومنهم: ابن رشد وابن ميمون، وأنه قد تأثر كثيراً بفلسفتهم وكان معجباً بعقولهم.

كما أظهر لنا السارد حكمته ورجاحة عقله التي جاءت نتيجة تأثراته بأفكار الفلاسفة المسلمين، ومن ذلك قوله: " **للحياة وقت واحد يا صاحبي يجب أن لا نضيّعه، وللحروب أوقات تأكل فيها الأخضر واليابس...**"[2]، ليعلق (غاليليو) على حكمته بالقول: " **لا أدري كيف دخل كلامه إلى قلبي، وكيف محا الكثير من الأحقاد. كلما فكرت في العودة يوما، والانتقام، قفز أمامي أنجيلو بهدوئه وسماحة وجهه. أشك أحياناً إذا كان حقيقة إنساناً، وإذا لم يكن أكثر من ذلك. ملاكاً ضائعاً في زمن لم يكن له. كان أنجيلو حاضراً في كل حياتي** "[3] ليجمل الصفات التي

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص71.

[2] السابق. ص75.

[3] السابق. ص76.

اتسم بها (انجيلو) الذي وصفه بالمنفرد في سماته وأوصافه، لجعله جزءاً من حياته بسبب رجاحة عقله ورزانته.

ثالثاً: صورة الانكشاريين:

يُعرف الإنكشاريون بأنهم الأتراك المتقلبون، والإنكشارية " كلمة عربية حُرّفت عن الكلمة التركية " يكيجري "، لتتكون الكلمة من مقطعين الأول " يكي " معنى " جديد "، والثاني " جري " بمعنى " العسكر "، فيأتي المعنى الكامل العسكر الجديد أي الجيش الجديد "[1]، وقد شكل الإنقلاب الذي قام به الإنكشاريون نقلة نوعية في كتب التاريخ؛ إذ " تحول الجيش الإنكشاري من جيش قاد الدولة إلى النصر ليصبح أداة تخريب وفتك بمن يقف في طريقهم، إذ أنَّهم استبدلوا بالسلاطين والوزراء وعزلوا وقتلوا وولوا من أرادوا، وعاثوا في الأقاليم الفساد، وظلموا الأهالي، فصاروا حكومة داخل حكمومة "[2]، وقد وصفت (سيلينا) تلك الأحداث، لاسيما بعد رحيل (حسن فينيزيانو)، تقول: "**تسلط الرياس من جديد على الناس. وبدأت المدينة تتحول إلى غابة، والشوارع إلى مسالك للخوف. الكل مرعوب من الكل. الرياس تسلطوا على كل شيء. هم من يضع الحاكم، وفي اليوم الموالي، كانوا هم أول من يأكل رأسه بلا تردد. استفحل الطمع في المال والبيوت والنساء..** "[3]، وبذلك تجمل (سيلينا) الأوضاع التي آلت إليها البلاد إبان ظهور الإنكشاريين.

وقد جاءت صورتهم حُبلى بالسواد والظلام القاتم الذي أخذ ينتشر بعد ظهورهم، ومن الصور التوضيحية على تلك الجرائم ما أجمله (غاليليو) بقوله: " **أسوأ ما في البلد هم الإنكشارية. كانوا إذا مرّوا على مكان ولم يعجبهم دمروه، أو رأوا امرأة اكلوها حية بعد أن يغتصوبها بالدور، واحداً واحداً** "[4]، فأي بشاعة وأي ظلم ألحقه الإنكشاريون في ذلك العصر.

---

[1] الغازي، أماني بنت جعفر: **دور الإنكشارية في إضعاف الدولة العثمانية**. ط1. القاهرة: دار القاهرة. 2007م. ص22.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص153.

[3] السابق. ص385.

[4] السابق. ص250.

يمثل التعبير عن المأساة بعض الأعماق الدلالية التي تخلد في نفس الكاتب، فاختيار عدد من الصور القاتمة إيحاء إلى الرمزية التي تعتلي تلك المصورات؛ ولعل الكاتب أراد منها بيان الخيبات التي واكبت البيت الأندلسي، فما قام به (دالي مامي)، من فظائع بحق (مارينا) وزوجها والاستيلاء على البيت الأندلسي، ما هو إلا مؤشر إلى تلك الخيبات التي ستلحق بالبيت الدمار والهلاك.

- **مرآة (سيلينا):**

تنفرد (سيلينا) بسرد الورقة الحادية عشرة من أوراق مخطوطة كتبتها والدتها (مارينا)، حيث تتحدث في هذه الورقة عن ابداع والدتها، وعن براعة والدها (نديم) وتلجأ إلى تصوير دقيق لبشاعة الإنكشاريين بقيادة (دالي مامي)، وتجد (سيلينا) في والدتها الوجه الثاني لجدها (غاليليو)؛ فقد امتازت بثقافتها الواسعة وممارستها على الكتابة الإبداعية، كما أضفت لورقة المخطوطة جمالاً نابعاً عن الوصف الحسي للأعمال التي كانت تقوم بها والدتها من مشاهد وكتابة ومران على المذاكرة؛ لتخرج من ظلام المنفى الذي عاشه والدها، وعلني أرى في (مارينا) الصورة المقابلة التي كان يمتاز بها (واسيني الأعرج) الذي كان يجد في الكتابة عن المنفى مخرجاً للتعبير عن حالة البؤس التي تقطنه.

- **مرآة سارد مجهول:**

وهي الورقة الثانية عشرة التي أوحى فيها الكاتب إلى مؤلف مجهول من خلال التحليل الذي قامت به (ماسيكا) في الهامش، ومن خلال مضمون الورقة يتبين أن المؤلف المجهول هو احد أحفاد (غاليليو) الذين حفظوا وصيته وساروا على نهجه في الحفاظ على البيت الأندلسي ومخطوطته، ويتحدث في هذه الورقة عن أحداث جرت في الجزائر غيّرت معالم المدينة وعلى رأسها البيت الأندلسي، إشارة إلى أن البيت هو صورة مصغرة لمدينة الجزائر، ليعبر عن مجريات الأحداث التاريخية البدئية وأثرها على البيت الأندلسي، ولعل المجيء بهذه الورقة استمرار في الوصف التدريجي للأحداث التي ستلحق البيت، ليعلن الكاتب أن بداية التغيرات السلبية بدأت من هنا، ليأتي (مراد باسطا) ويستكمل الحديث عن تلك التغيّرات.

الفصل الثالث

جماليات التشكيل الفني في رواية " البيت الأندلسي "

3-1 صغية الخطاب الروائي في رواية " البيت الأندلسي "

3-2 بناء الزمن في الرواية

3-3 اللغة في الرواية

3-4 تقنية الوصف في الرواية

الفصل الثالث

جماليات التشكيل الفني في رواية " البيت الأندلسي "

3-1: صيغة الخطاب الروائي في رواية " البيت الأندلسي "

تلقت الدراسات السردية للفن الروائي اهتمام الكثير من الدارسين[1]؛ لأنها تشكل جزءاً مهماً في صياغة النص الروائي، وإظهار الكيفية التي قام عليها الخطاب في الرواية، وإبراز المعالم الفنية فيها، وذلك من خلال إظهار الزمن السردي، واللغة السردية المتداولة بين الشخوص، عدا إظهار الوضعية التي يكون عليها السارد، الذي ينقل الحدث للمتلقي، وبذلك يكون السرد الصيغة النهائية للنص الروائي، وسيتوقف الباحث عند كتاب " خطاب الحكاية " لـــ(جيرار جنيت)* وبيان القواعد الأساسية للبناء السردي فيه.

يتحدث (جيرار جنيت) في كتابه عن تحليل الحكاية معتمداً على أربعة فصول هي: الترتيب والمدة والتواتر والصيغة، ليجعل من الفصل الأخير حديثاً مفصلا حول البنية السردية والهيكلية العامة للسرد الروائي، أما الثلاثة الأولى فقد اهتمت بالزمن ومتعلقاته داخل أحداث الرواية.

---

[1] فمن أهم الدارسين الذين اهتموا بتحليل الخطاب السردي، (عبد الله إبراهيم) الذي يعد من أكثر الكتاب غزارة في الإنتاج في التطبيقات السردية المختلفة، فمن أهم مؤلفاته كتابه الجامع " **موسوعة السرد العربي** " وهو كتاب جمع فيه بعض مؤلفاته ودراساته السابقة، وقد صدرت الطبعة الأولى عام 2005م، عدا المؤلفات السردية الحديثة الصادرة حديثاً. كما يعد الناقد المغربي (سعيد يقطين) من الدارسين العرب الذين اهتموا بالسرديات الحديثة، ولعل كتابه " **تحليل الخطاب الروائي** " خير مثال على ذلك، كما كتب عددا من الدراسات حول الموضوع، مما أثار بعض القضايا النقدية في مجال الدراسات السردية الروائية، وهناك الكثير من الباحثين الذين توقفوا عند السرد الروائي وتناولوا نصوصاً روائية تطبيقية توضح معالمه، وكان اتكاء الدارسين في هذا المجال على كتاب " **خطاب الحكاية** " للناقد الفرنسي (جيرار جنيت) الذي قعّد القواعد الأساسية في بناء السرد الروائي.

* هو ناقد فرنسي اهتم بدراسة السرد الحكائي، من أهم أعماله كتاب " خطاب الحكاية " و " مدخل لجامع النص " وغيرها، كما شارك الناقد البنيوي الفرنسي (رولان بارت) في تأليف كتاب " من البنيوية إلى الشعرية ".

ومفهوم "الصيغة" "اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النّظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو للعمل "[1]، وأطلق بعض شُرّاح كتاب (جنيت) على ذلك المفهوم اسم " السرد " على اعتبار أنه أكثر وضوحاً عند القراء والدارسين، وقد توقف (سعيد يقطين) أمام هذه الظاهرة في كتابه " تحليل الخطاب الروائي"، حيث عرض آراء بعض الباحثين حول مصطلح " الصيغة " وموقفهم منه[2].

ويتحدث (جنيت) عن الأشكال الأساسية لتنظيم الخبر السردي " الصيغة"، معتبراً " المسافة " و" المنظور " هما الشكلان الأساسيان لعملية السرد الروائي، كما يرى أن الخطاب الروائي قائم على " حكاية الأحداث " (السرد)، و" حكاية الأقوال " (العرض)، ليميز بينهما بما يلي:

1. " حكاية الأحداث "، ويعني بها نقل غير اللفظي إلى ما هو لفظي، متوقفاً على علاقة متقلبة بين السارد والمتلقي، جاعلاً من النص الواحد إمكانية أن يتلقاه قارئ للنص المحكي، وأن يتلقاه قارئ آخر وصفاً مُعبّراً قليلاً، ويبدو له أن العوامل المحاكاتية النصية تقسم إلى: كمية الخبر السردي ويعني به " حكاية أكثر تطوراً وتفصيلاً "، وغياب السارد أو حضوره القليل، ليجد في حضوره مصدراً ومنظماً للحكاية، ومحللاً ومعلقاً، وصاحب أسلوب ومنتج استعارات[3].

2. " حكاية الأقوال " وهي الكلام الذي تتناقله الشخصيات في الرواية، ويميز ذلك بتقسيم خطاب الشخصية إلى ما يلي:

   أ. خطاب منقول؛ وهو نقل الخطاب كما تفوهت به الشخصية.

---

[1] جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**. ت: محمد معتصم. ط2. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 1997م. ص177.

[2] ينظر: يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**. ط4. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2005 م. ص172 وما بعدها.

[3] ينظر: جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**.ص181، ص182.

ب. خطاب مُسرّد، أي يعتبره السارد حدثاً من بين الأحداث الأخرى، ويضطلع به نفسه، ويرى فيه (جان إيرمان) " دمج كلام الشخصيات داخل السرد "[1].

ت. خطاب محوّل، وينطبق على " الخطاب الداخلي " (المونولوج)، ويرى فيه (إيرمان) "تحويل كلام الشخصيات إلى الأسلوب غير المباشر"[2]، بمعنى أنها تصبح جزءاً من النص.

ويميز (جنيت) بين " المونولوج " و " الخطاب المباشر "؛ فالمونولوج لا يحتاج أن يستغرق العمل الأدبي كله لكي يتلقى مونولوجاً مباشراً، بل يكفي أن يقدم نفسه بنفسه، دون واسطة مقام سردي. كما يبين الإختلاف الرئيسي بين الخطاب المباشر وغير المباشر؛ ليجد أن الخطاب غير المباشر يضطلع السارد بخطاب الشخصية، وتتكلم الشخصية بلسان السارد، وفي الخطاب المباشر يتلاشى السارد فتحتل الشخصية محلّه[3].

أما الجزئية الثانية في العملية السردية هي " المنظور "، وهي أكثر الصيغ اهتماماً بالتقنية السردية، ليتوقف (جنيت) عند أنماطها، ويبدأها برأي (شتانتسل) الذي يرى أن أنماط السرد تقسم إلى:

أ. الروائية؛ وهي حال المؤلف العليم (سارد كلّي المعرفة).

ب. السارد شخصية من شخصيات الرواية. " الرواي بضمير الأنا ".

ت. الشخصية هي حكاية تحكي " بضمير الغائب "[4].

---

[1] إيرمان، جان: **السرديات. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**. جيرار جنيت وآخرون. ت: ناجي مصطفى. ط1. الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. 1989م. ص106.

[2] السابق. ص106.

[3] ينظر: جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**. ص188.

[4] ينظر: السابق. ص199.

وتحدث (جنيت) عن أنماط السرد الروائي، وصنفها كما يلي[1]:

1. السارد العليم ويسميه (بويون) " الرؤية من الخلف "، ويرمز إليه (تودوروف) سارد> الشخصية؛ حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات.

2. سارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، ويسميها (بويون) " الرؤية مع "، وقد رمز إليها (تودوروف) سارد=الشخصية.

3. سارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية، وهذا هو السرد الموضوعي، ويسمى " رؤية من الخلف "، ويرمز له سارد< الشخصية.

وتوقف بعض الدارسين العرب عند هذه الأنماط التي كانت تمثل الركن الأساسي في التحليل السردي الروائي، ومن هؤلاء (يمنى العيد) في كتابها " تقنيات السرد الروائي "، وتحدثت فيه عن هيئة القص، ذاكرة تلك الأنماط بطريقة مبسطة وموضحة؛ حتى يسهل على الباحث الناشئ إدراك تلك الأنماط وتوظيفها في تحليل البناء السردي لأي نص روائي[2]، أما (سعيد يقطين) فقد انفرد في إظهار تلك الأنماط بطريقة مغايرة عن غيره من الدارسين، متكئاً فيها على مفهومي (السرد) و (العرض) وهي كما يلي:

1. صيغة الخطاب المسرود: وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشراً " شخصية " أو إلى المروي له في الخطاب الروائي كله، ولعله يريد بذلك الخطاب الذي ينقله السارد ويوضح من خلاله الأحداث الفاعلة في الرواية.

---

[1] وقد ذكر (تزفيطان تودوروف) تلك الأنماط في كتابه " الأدب والدلالة ". ينظر: تودوروف، تزفيطان. **الأدب والدلالة.** ت: محمد نديم خشفة. حلب: مركز الإنماء الحضاري. 1996م. ص78، ص79.

[2] ينظر: العيد، يمنى: **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي.** ط3. بيروت: دار الفارابي. 2010م. ص134- ص161.

2. صيغة المسرود الذاتي: ويقصد به الكاتب الخطاب المسرود بضمير " الأنا "، والذي يتحدث فيه السارد عن ذاته في الزمن الماضي فقط، مقتصراً على الاسترجاعات وما يتصل بها.

3. صيغة الخطاب المعروض: ويُراد به الكلام المتداول من المتكلم إلى المتلقي، ويتبادلان الكلام بينهما، وهو ما يطلق عليه " الحوار ".

4. صيغة المعروض غير المباشر: ولعله يشير بهذا المفهوم إلى " الخطاب المحول " الذي تحدث عنه (جنيت) في كتابه، ويعني به الخطاب الذي ينقله المتكلم إلى المتلقي غير المباشر.

5. صيغ المعروض الذاتي: وهي استخدام ضمير " الأنا " في الزمن الحاضر الذي يعيشه السارد[1].

وقام (يقطين) بتطبيق تلك الأنماط على رواية " الزيني بركات " لـــــ (جمال الغيطاني)، حيث أظهر للقارئ الجزئيات الدقيقة لأحداث الرواية من خلال أنماط السرد الروائي، حتى يتمكن من إدراكها، ويسهل عليه معرفة الأبعاد الدلالية الحاضرة بين أروقة النص.

وبالتالي فالمنهجية العامة التي سيقوم بها الباحث في تحليل الخطاب الروائي في رواية "البيت الأندلسي"، تقوم على إظهار الصيغ السردية التي ذكرها (جيرار جنيت)، لاسيما فيما يتعلق بخطاب الشخصية، كما سيحلل الخطاب الروائي على شاكلة التحليل السردي الذي قام به (سعيد يقطين) في كتابه الآنف الذكر، وسيتوقف عند أنواع السارد التي ذكرها (عبد الملك مرتاض) في كتابه " في نظرية الرواية "، وبذلك يكون قد أشمل النص تحليلاً سردياً جامعاً مما ورد في كتب المنظرّين للسرد الروائي.

---

[1] ينظر: يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**. ص197.

اتسمت رواية " البيت الأندلسي " بتميزها في بنية الشكل الفني؛ إذ تضم بين دفتيها عصرين زمنيين مختلفين، **الأول** يُمَثِّلُ الزمن الحديث الذي تضمن أحداثاً معاصرة، يُعبّر من خلالها عن الحبكة الفنية للرواية، وكان ساردها (مراد باسطا)، الذي كان شخصيةً حاضرةً في تكوين أحداثها، فلجأ إلى استخدام ضمير المتكلم " الأنا "[1]، وهو الأسلوب السردي الشائع في الرواية، مع بعض التداخلات السردية الأخرى الموحية إلى الدلالات الرمزية، والكشف عن مكنونات النص، ومنها السرد بضمير الغائب " الهو "[2]؛ ليتمكن السارد من إيصال أفكاره للقارئ، و وتوضيح بعض الخفايا الدارجة في النص، منها الحديث المفصل عن بعض الشخصيات، وكانت شخصية السارد مزيجاً جامعاً بين السارد " كلي المعرفة "، والسارد " الشاهد " داخل أحداث الرواية.

والثاني هو أوراق مخطوطة قديمة كتبها (سيدي أحمد بن خليل)، ليصبح السارد الحاضر فيها، مستخدماً ضمير المتكلم " الأنا "، مع بعض التداخلات السردية المشار إليها في السابق، فالمخطوطة جزء من المتخيل التاريخي الذي انتهجه الكاتب للتعبير عن الحقب التاريخية الواردة فيها، معبراً على لسان (غاليليو) عن كل تلك الوقفات الدالة على البعد الرمزي للبيت الأندلسي، الذي يشكل المحور الأساسي في الرواية، والقارئ المتمعن لأوراق المخطوطة يجدها متشابهة مع فصول (مراد باسطا) – من حيث البناء الفني –، وذلك من خلال استخدام الأسلوب السردي الواحد؛ فالمتتبع للبنية السردية في الرواية يجدها تسير في بنية سردية واحدة، متمثلة في استخدام ضمير " الأنا"، واللجوء إلى ضمير الغائب، في أثناء الحديث عن شخصية معينة، وسنجد في دراستنا للبناء السردي في الرواية، أن أنماط السرد التي تحدث عنها (سعيد يقطين)

---

[1] يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية، بعد ضمير الغائب، وفي حضوره داخل بنية النص ميزات، من أهمها: إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً، كما يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، ولعل ذلك يسهم في فهم النص وكيفية بناء الشخصيات فيه. ينظر: مرتاض، عبد الملك. **في نظرية الرواية**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع240. 1998م. ص158 و ص159.

[2] يرى فيه (عبد الملك مرتاض) سيّد الضمائر السردية الثلاثة، واكثرها تداولاً بين السُّراد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، ومن مميزاته أيضاً أنه يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردي كلَّ شيء، كما يجعل المتلقي واقعاً تحت اللعبة الفنية التي اللغة أداتها، والشخصيات ممثلات فيها وغيرها من السمات المختلفة. ينظر: السابق. ص153 وما بعدها.

ماثلة في كلا العصرين، عدا اللغة السردية التي لا تنمّ عن لغة تراثية مطابقة للغة المخطوطات القديمة، وقد تحدث (واسيني الأعرج) عن ذلك، بقوله: " ليس الماضي الممثل في سيدي أحمد وسلطانة وبقية السلالة، إلا سنداً لجسد آخر هو الرواية في زمنها الحاضر "[1].

ويشار إلى أن حضور المخطوطة جزء من الحدث الروائي كله، فمن خلالها يستطيع القارئ التعرف على الجذور الأساسية للبيت الأندلسي، ومعرفة الأسباب التي جعلت (غاليليو) ينقل معالم البيت إلى الجزائر، كما مثلت المخطوطة تعبيراً صارخاً لعلاقة الروائي بالكاتب الإسباني (سرفانتس)، وجعله شخصية محورية فيها، كما تمثل تعبيراً دلالياً بكيفية النهوض بالتراث والحفاظ عليه، من خلال الوقفات الوصفية التي يعبر الكاتب من خلالها عن جمال الحضارة الأندلسية المتجسدة بالبيت الأندلسي، ليقول للقارئ إن محاكم التفتيش بقسوتها لم تستطع أن تهدم حلم (غاليليو)، وأن المعاصرين اليوم يريدون هدم ذلك الحلم ببناء برج سكني مكانه.

وأضاف الكاتب للمخطوطة ورقتين لساردين مختلفين، الورقة الأولى كانت متداخلة في بنائها السردي؛ فقد كانت (سيلينا) الساردة الأولى فيها، مستخدمة ضمير الغائب " الهو " الذي يعود على والديها، ومن خلال تذكراتها تجعل (سيلينا) والدتها الساردة الثانية فيها، أما الورقة الثانية فهي لسارد مجهول ويمثل أحد أحفاد (سيلينا) الذين عاشوا في البيت زمن الاستعمار الفرنسي، لينقل للقارئ حال البيت في تلك الحقبة التاريخية، ولعل في مجهولية الاسم إشارة إلى أن هناك الكثير من أحفاد (غاليليو) اهتموا بتراثه، على عكس ما يظهره (مراد باسطا) في فصوله.

ويضع الكاتب في بداية الرواية مقدمتين، **الأولى** يوردها على لسان (ماسيكا) على اعتبار أنها الفتاة الأكثر اهتماماً بمخطوطة (غاليليو)، وتلخص فيها بعض الأحداث التي ستجري في الرواية، كما تتحدث عن أهمية المخطوطة وأثرها فيها، **والثانية** على لسان (مراد باسطا) الذي جمع الأحداث اللاحقة وقدمها للقارئ؛ حتى يتمكن من فهم المحتوى العام للرواية، وهذا أسلوب

---

[1] عذاوري، سليمة: **واسيني الأعرج يفتح باب " بيته الأندلسي " ويبوح بشيء من سر الكتابة. جريدة الدستور**. الأردن. 15-10-2010م.

درج في أعمال أخرى للكاتب[1]، ولعل من أسباب اللجوء إليه تشويق القارئ لما سيطلع عليه في الصفحات المقبلة.

وسيأتي الباحث إلى بعض الفصول الواردة في الرواية، وتحليلها كنماذج على صيغة الخطاب السردي في رواية " البيت الأندلسي ".

☒ **استخبار (ماسيكا):**

للاستهلال الروائي دورٌ مهم في البناء الفني للرواية، " فهو يعرفنا على نوعية الأحداث المركزية التي ستجري لاحقاً "[2]، كما له دور في ترسيخ بعض المفاهيم الواردة في النص الروائي، لتكون الكتابة التمهيدية البداية الحيوية لأحداث الرواية؛ وذلك من خلال توضيح بعض الخفايا التي ستظهر فيها، وإظهار الملامح الخارجية لبعض الشخصيات التي سيكون لها الدور المهم في أحداثها، ولذلك يرى (ياسين النصير)، أن " الاستهلال من أصعب الصفحات في أي عمل فني يُراد له أن يكون جيداً، ويتطلب بناؤه عناية خاصة، فالجملة فيه أو الكلمة عليها أن تحمل معنيين اثنين: معنى عاماً بسياق الفصل ضمن فصول الرواية، ومعنى خاصاً أعمق؛ لأنها ستحمل في احشائها ما يحدث في الفصول اللاحقة "[3].

وفي رواية " البيت الأندلسي " كان الأمر مختلفاً بعض الشيء؛ حيث تضمن استخبار (ماسيكا) أفكاراً مغايرة عن المقدمات الاستهلالية الأخرى في روايات (واسيني الأعرج)، ويتجسد ذلك التغيير في البناء الزمني لها، فقد بدأ الاستخبار بضمير المتكلم " الأنا " على لسان ساردته (ماسيكا)، يتخلله الخطاب المسرود الذي عبرت من خلاله عن كيفية تعرفها على (مراد باسطا) وهي أحداث سيأتي (باسطا) على ذكرها في بعض الفصول اللاحقة، كما استكملت سردها بذكر مكانتها في الرواية، تقول: " **أعتقد أني كنت الوحيدة بعد مراد باسطا وربما حفيده**

---

[1] اتبعه (واسيني الأعرج) في روايته " سوناتا لأشباح القدس "؛ إذ قام بوضع مقدمة على لسان إحدى الشخصيات المحورية في الرواية. ينظر: الأعرج، واسيني: **أشباح القدس**. ط2. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2013م. ص7 – ص16

[2] النصير، ياسين: **الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي**. مجلة الأقلام. العراق. ع11-12. 1986م. ص40.

[3] السابق. ص40.

سليم، من كانت تعرف مكان المخطوطة السري "[1]، ثم تنقلنا بالخطاب المعروض إلى الأحداث التي حصلت بينها و بين (مراد باسطا)، وهي أحداث لم يأت السارد على ذكرها في فصول الرواية اللاحقة، وإنما هي متممة للأحداث التي خُتمت بها الرواية، لتوظف ضمير الغائب "الهو" الذي يجعلها ساردة كلية المعرفة، بحيث تكون مطلعة عن كثب على الحال الذي وصل إليه (مراد باسطا)، تقول: " **لم يتكلم يوما عن منفاه القاسي الذي عاشه ويعيشه وسط ناس لا يشبهونه دائماً، لكنّه لم يكن في حاجة إلى ذلك.....** "[2].

وتنتقل بعد ذلك بالخطاب المسرود للتعبير عن ظروف وفاته، والحديث عن وصيته، كما توقفت عند شخصية (سليم) لتعرفنا على زوجته (سارة)، وكل هذا استكمال لأحداث الرواية التي ستأتي لاحقاً. وبعد ذلك تنفرد (ماسيكا) في وصف المخطوطة، والوقوف المطوّل على ذكر الظروف التي وصلت إليها بعد وفاة وريثها (مراد باسطا)، كما تقوم بشرح بعض متعلقات المخطوطة وتوضيحها، مثل: الوقفات التاريخية التي ذكرت فيها، وتحليل اسم (سيدي أحمد بن خليل) وبيان أسباب التسمية، كما عبرت خلال خطابها المسرود أيضاً عن سفرها إلى إسبانيا والذهاب إلى بيت (سرفانتس) وأثر تلك الزيارة في التعرف على بعض الأحداث الغامضة في الرواية.

كلّ تلك الأحداث جاءت استكمالاً للعب السردي الذي سيكون ظاهراً في بنية الرواية، ولعل ذهاب الكاتب إلى استكمال أحداث الرواية التي انتهت في المقدمة تشويقٌ للقارئ، وتوضيحٌ لبعض شخصيات الرواية وأحداثها التي سيأتي ذكرها فيما بعد.

☒ **نوبة خليج الغرباء:**

1-1: يمثل الجزء الأول من هذا الفصل حديثاً عن موقف السارد (مراد باسطا) من الأوضاع التي وصلت إليه بلاده، مصوراً بعض المشاهد الدلالية لذلك، كما تطرق للحديث عن بعض

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص8.

[2] السابق. ص10.

الشخصيات التي سيكون لها الأثر المهم في أحداث الرواية، مثل: (سليم) و (سارة)، ليجعل من محاورتهما أهمية كبيرة في هذا الجزء.

يدمج السارد (مراد باسطا) في هذا الجزء بين ضميري المتكلم " الأنا " والغائب " الهو"، ليجعل من أنماط السرد الروائي حضوراً لافتاً فيه. يبدأ السارد باستخدام ضمير المتكلم، الذي تخلله فجوة تشويقية تبث في النفس الفضول لمعرفة ما سيحصل من أحداث جرّاء الخطاب المسرود الذي نقله السارد إلى القارئ، من دخول غرباء إلى البيت بحركة اعتيادية، ليمزج بين السرد والوصف أثر صوت الآذان وإيقاعه في نفسيته.

ينتقل بعد ذلك إلى استخدام الخطاب المسرود (السارد – موح الكارتيل)، باستخدام ضمير الغائب؛ حتى يستطيع أن يمرر الأفكار التي تختلج في نفسه، ويعبر عن وجهة نظره من تلك الشخصية التي كان يرى فيها مثالاً على الفساد المستشري. وينتقل بعد ذلك إلى الخطاب المعروض غير المباشر، وذلك أثناء عرض ما قالته الشخصية بطريقة غير مباشرة، وهو ما أطلق عليه (جنيت) " الخطاب المحول "، ليصبح بذلك سارداً كليّ المعرفة، عالماً بما تقوله الشخصية في الرواية.

وفي خضمّ حديثه عن (موح الكارتيل)، نجده يعرض للقارئ، بطريقة الخطاب المعروض المباشر، الكلام الذي وجهه (الكارتيل) لأصدقائه، ولعل في وقفة السارد عند تلك الشخصية تصويراً للأحداث التي تعيشها البلاد. يعود (مراد باسطا) بعد ذلك إلى تملك النص والسرد بضمير المتكلم، لينتقل إلى إظهار الشخصيات المحورية في الرواية، والتي ابتدأها بشخصية (سليم)، من خلال استخدام الخطاب المعروض " المنقول "، يقول: " **عندما أخبرت سليم، قال لي وقتها: حاول أن ترى صديقي كريمو، فهو طيّب جداً وشاطر في كل شيء** "[1].

أما الشخصية الثانية التي توقف عندها السارد، شخصية (سارة) بنقل الخطاب المعروض المباشر، ليجعل منه الجزء الأهم في التعارف على الشخصيات، وبيان بعض الأحداث المتسربلة

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص39.

داخل النص الروائي؛ فمن خلال " الحوار " تتضح بعض العوالم المبهمة، وتظهر درجة حضور الشخصية في الرواية.

ينقلنا السارد بعد ذلك إلى الخطاب المسرود (السارد – سارة)، ليجعل من سرده تعريفاً للقارئ بشخصية (سارة)، وما هي السمات التي اتسمت بها؟ وكيف تعرفت على (سليم)؟ وما هي العلاقة الجامعة بينهما؟ ويدّعم ذلك بالخطاب المعروض بين (سارة) و (سليم)، ليكون (مراد باسطا) السارد الشاهد، الذي كان حاضراً في أثناء اللقاء، لينقلنا من خلال الخطاب المسرود إلى السمات التي جعلت (سليم) الوريث الجديد للبيت؛ لأنه مهتم بتراث أجداده، ونقل ذلك أيضاً من خلال الخطاب المعروض المباشر، في أثناء سؤال (سارة) عن (سليم)، وكل تلك الوقفات إمعان بالقيمة الكبيرة التي امتاز بها (سليم) في الرواية.

ويوضح السارد العلاقة التي تجمع (سارة) بـــ (البغل القبرصي)، بجعل (سارة) ساردة للأوضاع التي تعيشها أسرتها، ووصف الحال الذي جعلها تصل إلى ما وصلت إليه الآن، ليكون الخطاب المسرود (سارة – السارد)، لتتشكل القيمة التي اتسمت بها (سارة) في الرواية، كما تضمن خطابها المسرود (سارة – البغل القبرصي) وصفاً لـــ (البغل القبرصي) والحال الذي كان عليه.

ينقل السارد بعد ذلك الحياة الخاصة التي تعيشها (سارة) داخل البيت مع عشيقها (البغل القبرصي)، ليصبح بذلك سارداً جزئي المعرفة، من خلال استخدام ضمير الغائب الذي يعود على (سارة)، يقول: " **رأيتها عندما صعدت، أحسست بنقرات حذائها النّاعم، تحسستها وهي تستلقي بجانبه، كأن البغل القبرصي قد بدأ يتمطط في فراشه، كمن يريد أن يُعطي لجسمه طولاً...** "[1]، وتكمن مظاهر ذلك التدخل بخلق خطاب معروض يوحي إلى حالة الرعب الذي كانت تعيشه (سارة)، جرّاء الحركة الغريبة التي سُمعت داخل البيت.

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص45.

ثم ينتقل السارد بالخطاب المسرود، الذي زاوج فيه بين السرد والوصف بمحاسن (سارة) ومفاتنها، ليأتي الخطاب المعروض المباشر بحالية السارد الشاهد، المطلع على الأحداث التي تحصل أمامه بين (سليم) و(سارة).

وبتوظيف عنصر التشويق، يبدأ السارد خلال الخطاب المسرود بذكر ما حصل داخل البيت، من دخول الغرباء إليه وإعاثة الفساد فيه، لينتقل من خلاله للخطاب المعروض (السارد – سليم) والحديث عن الطرق التي يمكن من خلالها الحفاظ على المخطوطة، وكان الهدف من كل ذلك إظهار المكانة التي اتسم بها (سليم)، ودوره في الحفاظ على تراث أجداده.

1–2: يبدأ الجزء الثاني بضمير المتكلم الذي يمتلكه السارد (مراد باسطا)، ويتحدث فيه عن أهم مقتنيات البيت الأندلسي المتمثلة بالمخطوطة، التي تشكل محوراً مهماً في أحداث الرواية؛ فهي نقطة العبور إلى أغوار النَّص ومعرفة أحداثه. يشمل السارد هذا الجزء بحركة إيقاعية تناغمية في أثناء فتح المخطوطة، إذ يمر ذلك بأربع حركات: الأولى في أثناء فتحها، والثانية تقليب أوراقها، والثالثة في أثناء فتح قفل المخطوطة، والرابعة خلال قراءة حروفها ولمس أوراقها المنسابة بين أصابعه، وبين كل مرحلة وأخرى يوغل السارد من خلال الخطاب المسرود بوصف بعض الأحداث في الرواية.

ينقلنا السارد، من خلال الخطاب المسرود، إلى جماليات المخطوطة، ليمزج بين السرد والوصف الذي يحدث في بناء الأحداث رونقاً يطيب سماعها وتخيّل مجرياتها، ليأتي إلى المرحلة الأولى بالخطاب المعروض المباشر – خلال عرض خبر سمعه من إحدى القنوات الإخبارية – ليخرج بذلك عن الإطار العام لأحداث الرواية، ولعل الهدف من وراء ذلك تصوير الواقع المعاصر لبلاده.

أما المرحلة الثانية التي عاشها مع المخطوطة، يبدأها بالخطاب المسرود الذي مزجه بالوصف أيضاً؛ ليثري الجمال الخارجي للبيت في نفس القارئ، ليضمِّن حديثه بالخطاب المسرود الذاتي الذي استرجع من خلاله الأحداث الماضية التي كانت قد جرت في البيت

الأندلسي – زمن جدّه (غاليليو) وزوجه (سلطانه)–، ليجعل من ذلك الخطاب استرجاعاً لأمجاد أجداده، وإظهاراً للفن الإبداعي التراثي الذي كانوا يمتازون به، لينقل لنا، خلال الخطاب المسرود الذاتي الذي زاوجه باستخدام ضمير الغائب (السارد – غاليليو)، إبداعات جده على صعيد مهنة العطارة التي جاءت استمراراً لبث الحس الجمالي في نفس القارئ. يذهب للمرحلة الثالثة من خلال الخطاب المسرود، الذي تحدث فيه عن اللغة التي كتبت بها المخطوطة، وتوضيح معالمها في العصر الذي كُتبت فيه، ليتوقف بالخطاب المعروض (السارد – سليم) حول أهمية المخطوطة، ليضمّن ذلك خطاباً مسروداً، يتحدث من خلاله عن (سليم) باستخدام ضمير الغائب؛ ليهدف من وراء ذلك إبراز المكانة العلمية والثقافية التي اتسم بها، ولعل تلك مؤشرات إيحائية إلى الدور المهم الذي كان له في الرواية، ليكون الشخصية الثانية التي اهتمت بالمخطوطة بعد (مراد باسطا).

أما المرحلة الأخيرة فهي خطاب مسرود ممزوج بالوصف البلاغي الذي يجعل من الكلام راحة للسامعين؛ وذلك توطئة لإظهار ما تضمنته المخطوطة من أوراق، ليبدأ بعد ذلك بعرضها، وبالتالي فقد كان الفصل الأول سبيل العبور إلى ما تضمنته المخطوطة من أحداث، ليأتي بعد ذلك بسارد جديد، وأحداث تاريخية عاصرها مؤلف المخطوطة.

☒ الورقة الثالثة من أوراق مخطوطة (سيدي أحمد بن خليل):

تتحدث هذه الورقة عن المصير الذي انتاب (غاليليو) بعد خروجه من سجون محاكم التفتيش، حيث يسرد أحداثها بضمير المتكلم، موظفاً الخطاب المسرود في التعبير عن تلك الأحداث، و الخطاب المعروض في بيان الشخصيات الحاضرة فيها، ليتوقف سرده في أثناء كتابته رسالة لمحبوته (سلطانة بلاثيوس) ليشكل خطاباً سردياً جديداً في الرواية.

يبدأ السارد بالخطاب المعروض (غاليليو – أحد الحرّاس) في السفينة التي ستقلّهم إلى وهران، ليكون بعد ذلك سارداً شاهداً للحديث الذي دار بين الحراس، مستخدماً ضمير الغائب "الهو"، لينتقل من خلال الخطاب المعروض (السارد – أنجيليو الونصو)، لمعرفة الأوضاع

المعيشية التي سيواجهها في وهران، ليعود إلى استخدام ضمير المتكلم للحديث عن الفكرة التي راودته، بكتابة رسالة إلى (سلطانة بلاثيوس) وإرسالها عن طريق (أنجيليو الونصو).

ويأتي السارد بخطاب سردي جديد للرواية، متمثلاً بالرسالة التي كتبها إلى (سلطانة بلاثيوس)، وتحدث (سعيد يقطين) عن ظاهر كتابة الرسالة في السرد الروائي في كتابه " تحليل الخطاب الروائي"، وهو يدرس رواية " الزيني بركات "، يقول: " تسهم الرسالة بدورها في إضاءة الحدث أو تقديمه مما تتضمنه أحياناً من قراءات ملزمة التنفيذ. وهي بهذا تسهم أيضاً في تأطير الحدث "[1]، ولذلك فقد أسهمت الرسالة في تشكيل أحداث مهمة في الرواية؛ إذ عبر فيها من خلال الخطاب المسرود باستخدام ضمير المخاطب عن الأساسيات الأولى التي قام عليها البيت الأندلسي، كما تضمنت الخطاب المعروض المباشر " المنقول "، خلال عرض ما تحدث به صاحب البيت الأصلي في غرناطة، ليصبح بعد ذلك السارد شاهداً، ليظهر الحالية التي كان عليها (أنجيليو الونصو) بعد الإنتهاء من كتابة الرسالة، مازجاً ذلك بالخطاب المعروض التشجيعي لصعود (غاليليو) إلى السفينة. يعود السارد من جديد إلى المزاوجة بين السرد والوصف للأحداث، مستخدماً ضمير المتكلم، ويكون السارد شاهداً أيضاً على الأحداث التي جرت على متن السفينة[2]، ومن الملاحظ أن السارد لجأ إلى الخطاب " المحوّل "[3]، أو ما يعرف بـــ " المونولوج الداخلي"؛ ليشير إلى حالة اليأس التي وصل إليها، والاضطراب النفسي، جرّاء معايشته قسوة المنفى والبعد عن وطنه.

ينتقل السارد خلال الخطاب المسرود الذاتي، للحديث عمّا يختلج في نفسه المضطربة، ليلجأ بسبب ذلك إلى شتم القادة الفاتحين، ولعل ذلك يوحي بالغصّة التي خلدت في نفسه، بسبب المشاهد التي شاهدها على السفينة.

---

[1] يقطين، سعيد: **تحليل الخطاب الروائي**. ص203.

[2] وقد عبّر (واسيني الأعرج) عن تلك الأحداث على لسان شخصية (بشير الموريسكي) في روايتيه: " رمل المايه " و "جملكية آرابيا ". ينظر على سبيل المثال: الأعرج، واسيني. **جملكية آرابيا**. ط1. بيروت: منشورات الجمل. 2011م. ص143 وما بعدها، ولعل في تكرار مثل هذه الحادثة إشارة على مرارة المنفى وقسوته.

[3] وهو الخطاب الداخلي الذي يختلج في نفس السارد، كنت قد أشرت إليه في بداية هذا المبحث.

ومن الخطابات السردية في الرواية، الخطاب التخيّلي[1]، وهو الذي جاء من خلال عرض الأحلام التي روادت (غاليليو)، وأعادت صياغة الذكريات التي عاشها، ليجعل من ذلك التخيّل حدثاً جديداً في الرواية؛ ففي تخيّله يعود القارئ إلى البدايات الأولى في تعرفه على (سلطانة)، وكيفية لقائه بها، لتكمن براعة الاختراع باسم المخطوطة التي كانت سبباً في تعارفهما، وتحمل اسم " مخطوطة العاشقين ونجوم الآفلين "[2]، والتي تعَدّ استعارة مهمة في تشكل بنية الحدث الروائي، وتكمن جمالية التخيّل في هذا المقام بالتداخلات النمطية للسرد؛ حيث يلجأ إلى استخدام الخطاب المعروض المباشر (السارد – سلطانة)، ليجعل من ذلك الخطاب بنية سردية قائمة على الوصف الحسّي الذي يدل على العشق الممتد بينهما، ليعود بعد ذلك إلى واقعه المرير من خلال الخطاب المعروض الذاتي، الذي يعبّر من خلاله عن قسوة الحياة التي يعيشها، ليصف لنا باسلوب السارد الشاهد حال النّاس في أثناء الوصول إلى وهران، يقول: " **النّاس في البداية كانوا مذعورين، ولكن منذ اللحظة التي أصبحت فيها السفينة في عرض البحر، هدأ كل شيء في حالة من الاستسلام الغريب للموت...**"[3]، ليعود مرة أخرى إلى تخيله الممزوج بمعاني العشق الأولى لمحبوبته (سلطانة بلاثيوس).

وبناءً على ما تقدم فإن البناء السردي في رواية " البيت الأندلسي"، كان بنية واحدة في تكون الأحداث وتنوع الخطابات، ونلحظ أن الشخصيات السردية على اختلاف مسمياتها، كانت تسير في اتجاه سردي واحد؛ فــ (ماسيكا) و (مراد باسطا) و(غاليليو) قاموا باستخدام الأسلوب السردي نفسه، دون تكسر سردي في البناء الفني الروائي، وهذا يشير إلى أن محرك كل هذه الشخصيات مؤلف واحد " المؤلف الضمني ".

---

[1] ويأتي هذا النوع من الخطابات ضمن الخطابات المعروضة، التي يجد فيها القارئ تعبيراً واضحاً لبناء الأحداث اللاحقة في الرواية؛ فالخطاب التخيلي هنا يُعرّف القارئ بالعلاقة التي جمعت (غاليليو) بــ (سلطانة)، وقد شاع استخدام هذا النوع من الخطابات في بعض روايات (واسيني الأعرج)، منها رواية " **شرفات بحر الشمال** " و " **أشباح القدس** "، ولعل في هذا النوع من الخطابات إزالة الغموض الذي قد يعتلي بنية الأحداث في بعض الأحيان.

[2] وهو اسم من اختراع المؤلف، وقد جاء بهذه التسمية لتتناسب والعصر الذي كتب فيه (غاليليو) مخطوطته.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص100.

كما يلحظ الباحث أن السارد اتكأ في سرده على العمق الأيديولوجي لبعض الأحداث، وذلك خلال التعبير عن مكنونات الحدث الروائي بالمزاوجة بين ضميري المتكلم والغائب، ليسهل عليه الغوص في أغمار الشخصيات ويكون عالماً بكل الأحداث المتوقعة داخل الرواية. كذلك تميز السرد بالخطابات المتنوعة، التي عبّر من خلالها عن بعض الأحداث التي لم يكن لها حضور في فصول الرواية، ولعل في ذلك التداخل إشارة إلى العمق الفكري الذي امتاز به الكاتب.

3-2: بناء الزمن في رواية " البيت الأندلسي":

توقف الباحثون[1] أمام ظاهرة الزمن كسمة فنية من السمات التي تضفي على العمل الروائي لوناً إبداعياً، يجعله يمتاز عن غيره من فنون الأدب الأخرى؛ فالزمن يدرس العمق الفكري والبعد الدلالي للشخصيات في الرواية، كما يوحي بالجزئيات الحثيثة فيها، ولعل خصوصية الزمن الروائي تكمن في القراءة التتابعية والدقيقة لمجريات الأحداث، التي تكشف عما يختلج في نفس الكاتب.

ويرى بعض الدراسين أن الزمن هو الصورة المميزة لخبرة الأدباء، فهو أعم وأشمل من المكان؛ لعلاقته بالعالم الداخلي للأفكار والانفعالات، التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاماً مكانياً، وهو كذلك معطى بصورة أكثر مباشرة، وأكثر حضوراً من المكان، أو من أي مفهوم آخر له علاقة بالجوهر الإبداعي[2]، كما يشكل الزمن أهمية تلاحمية بالأدب؛ فـــ " الأدب هو فن زماني؛

[1] اهتم كثير من الدارسين بظاهرة الزمن ومتعلقاته، وتوضيح معالم تلك الظاهرة على بعض الأعمال الأدبية المختلفة، إلا أن جل ذلك الاهتمام كان منصبّاً على فن الرواية، الذي توقف عنده النقاد الفرنسيون والشكلانيون الروس، وأرسوا قواعد دراسته وتطبيقها على بعض الروايات العالمية، ومن أهم الدارسين: (جيرار جنيت) في كتابه " **خطاب الحكاية**"، و(تودوروف) في كتابه " **الشعرية**"، عدا عن الدراسات البحثية المختلفة لهما، ومن أهم النقاد العرب الذين اهتموا بقضية الزمن، (سعيد يقطين) في كتابيه: " **تحليل الخطاب الروائي**"، و"**انفتاح النص الروائي**"، و(حسن بحراوي) في كتابه " **بنية الشكل الروائي**"، و(يمنى العيد) في كتبها المختلفة، كما ظهر مجموعة من الباحثين الذين درسوا الزمن دراسة تطبيقية، اعتماداً على كتب المنظرين، ومن هؤلاء (مها القصراوي) في كتابها "**الزمن في الرواية العربية**"، و(أحمد النعيمي) في كتابه "**إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة** "، و(سيزا قاسم) في كتابها " **بناء الرواية** "،وغيرها من الدراسات المختلفة.

[2] ينظر: ميرهوف، هانز: **الزمن في الأدب**. ت: أسعد رزوق. القاهرة: مؤسسة سجل العرب. 1972م. ص7.

لأن الزمان هو وسيط الرواية، كما هو وسيط الحياة، ومن الطبيعي أن يؤدي الاشتغال بالأدب إلى أسئلة حول معنى الزمن بالنسبة إلى الشكل الفني نفسه "[1].

و" يعدّ الزمن محور الأساس في تشكيل النص الروائي، باعتبار السرد من الفنون الزمنية، وبحث الروائي عن تشكيلات جديدة وتجريبها في النص"[2]، فمعظم الروائيين الذين أسهمت تجاربهم في تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة، كانوا مشغولي الذهن بالزمن، طبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية[3]، كما يمتاز بالشمولية في جميع نواحي الفن القصصي، إذ يكون حاضراً فيه بالموضوع والشكل واللغة[4].

وتأتي قيمة الزمن مكملة للقيم الفنية الجوهرية في متن النص الروائي؛ حيث يدرس الزمن في العمل الروائي بالاعتماد على المحاور الداخلية فيه، من خلال إظهار الزمن الروائي، وزمن الكاتب، وزمن الكتابة والقراءة؛ حتى يلج إلى تقنيات الزمن الأخرى، المتمثلة بتسريع الزمن، وتبطيئه، وذلك بتطبيق مفاهيم متعلقة بكل واحدة منها، مثل: الاسترجاع والاستباق والحذف والوقف وغيرها، ليشكل بذلك معماراً فنياً متكاملاً.

وفي استخدام الزمن حاجة إلى " شيء من الاحترافية والذكاء الأدبي القائم على اكتساب التجربة والممارسة، كما ينبثق عن احترافية الكاتب الذي بحسه الأدبي يتحسس توزيع الأحداث، وتوزيع الزمن من خلاله"[5]، التي تظهر براعة اللمسات الإيقاعية في ترتيب الأحداث وتداخلاتها.

يُقسم الزمن في أي عمل روائي إلى قسمين:

أ. زمن القصة؛ وهو زمن الأحداث العامة في الرواية، " بمعنى أنه يثير في الذهن واقعاً ما وأحداثاً قد تكون وقعت وشخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة

---

[1] ينظر: ميرهوف، هانز: **الزمن في الأدب**. ص9.

[2] القصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م. ص63.

[3] أ. مندلاو: **الزمن والرواية**. ص22.

[4] ينظر: السابق. ص35.

[5] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص192.

الفعلية"[1]، ويعرف بــــ "زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل"[2]، وبالتالي فالزمن القصصي في رواية "زرياب"[3] للروائي (مقبول العلوي) – على سبيل المثال – زمن تاريخي، تحدث فيها عن حياة شخصية تاريخية تعود أحداثها إلى زمن (هارون الرشيد).

ب. زمن السرد؛ هو الزمن الداخلي الذي يُعرف من خلال التتابع الدقيق لبناء أحداث الرواية، ويمارس الكاتب من خلاله جماليات المتعلقات الزمنية من ترتيب و تضمين وتناوب، كما يقدم من خلاله " زمن ما يروى عنه، وبناء المتخيل، ويوهم بالواقعية للواحد (الماضي)، وبالاحتمال للآخر (الحاضر)، ويقارب الواقعي الحقيقي ويقارب المحتمل الوهمي، وتتولد الدلالات وتجمع نحو نهاية لا تنتهي إلاَّ من حيث هي قول يصل إلى القارئ "[4].

وتوقف (تودوروف) عند ظاهرة " زمن السرد "، ورأى أن الأصل في زمن الخطاب التتابع، وأن لجوء الكاتب إلى " التكسر الزمني " يكون لأغراض جمالية[5]، تضفي على النص الروائي دلالات تتمثل بإبراز مكانة الكاتب الثقافية، وقدرته على الموازنة بين الحكايات المتداخلة، كما يجعل من العمل الروائي مكانة متميزة عن غيرها من الأعمال الروائية الأخرى؛ فالقارئ لروايات (واسيني الأعرج) يجدها تقوم على بنية زمنية واحدة، متمثلة بتداخل الأحداث الماضية بالحاضر، لتصنف ضمن الروايات العربية الجديدة، ويرى (موريس أبو ناظر) أن هدف الكاتب الروائي من التقديم والتأخير والقلب والإبدال والتضمين والتقطيع هو "سعيه لايجاد

---

[1] تودوروف، تزفيطان: **مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي.** تحرير: عبد الحميد عقار. ط1. المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1992م. ص41.

[2] يقطين، سعيد:. انفتاح النص الروائي. ص49.

[3] ينظر: العلوي، مقبول: **زرياب.** ط1. بيروت: دار الساقي. 2014م.

[4] العيد، يمنى: **في معرفة النص.** ط4. بيروت: دار الآداب. 1999م. ص239.

[5] ينظر: تودوروف، نزفيطان: **مقولات السرد الأدبي.** ص55.

نوع من التأثير الفني المباشر على قرّائه ومستمعيه"[1]، وسنلحظ هذا في رواية " البيت الأندلسي".

أما علاقة الزمن الروائي بالمتخيل التاريخي، فيتمثل بالسرد التتابعي أو ما اصطلح عليه (تودوروف) "التسلسل الزمني"[2] القائم على ترتيب الأحداث تصاعدياً؛ ماض = حاضر= مستقبل، وبالعودة إلى رواية " زرياب " نجد أنها تقوم على تتابع زمني لا يرجع فيه السارد إلى الوراء، فيبدأها بمولد (زرياب)، ثم طفولته والتقائه بـــــ (اسحاق الموصلي)، وعرض نشأته الموسيقية، ثم شهرته، فمشاكله مع معلمه، ثم طرده من بغداد، وهجرته إلى الأندلس، ثم ذكر وفاته وآثاره في الفن الإبداعي العربي، وبالتالي يمكن أن نصف هذا النوع من الروايات ضمن الروايات المقلدة في بنائها الزمني.

أما (واسيني الأعرج) ابتعد عن التتابع الزمني لأحداث الرواية، إذ عمد إلى اتباع نهج مغاير في كتابته التاريخية لتلك الأحداث، ليشكل بذلك ظاهرة حداثية تقوم على تكسر الزمن من تقديم وتأخير في بنيته الزمنية العامة. وتحدثت (يمنى العيد) عن مثل هذه الظاهر- بشكل عام، بقولها: " يتسم انتظام النسيج الرّوائي، الذي هو انتظام الكلام، او لغة الرواية، ببناء زمن لعالم الرواية تتزامن فيه الأحداث وتتداخل الحكايات المرويّة، ويمكن القول **إن حركة زمن المتخيل الروائي ينتظم على قاعدة تكسّر زمنها الواقعي، مولّدة بذلك دلالة إلى تفتت زمن الواقع المرجعيّ وإلى تبعثره** "[3]، وبذلك يخرج الكاتب روايته من بنية تاريخية إلى متخيل تاريخي قائم على العناصر الفنية للعمل الروائي الحديث.

---

[1] أبو ناظر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**. بيروت: دار النهار للنشر. 1979م. ص91.

[2] يقوم التسلسل في مجرد وصف مختلف القصص ومجاورتها، بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، وما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصته. ينظر: تودوروف، تزفيطان: **مقولات السرد الأدبي**. ص56. وأطلق عليه (ميشال بوتور) اسم (التسلسل التاريخي) الذي كان يرى فيه راوياً لحوادث بالتسلسل وفقاً للزمن الذي جرت فيه. ينظر: بوتور، ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**. ص97.

[3] العيد، يمنى: **فن الرواية العربية: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب**. ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 1998م. ص155

ويرى (مندلاو) أن الرواية التاريخية بما تتضمنه من أحداث تعود إلى حقبة تاريخية ما، فإن كل ما تصفه وتظهره هو فضائل العصر الراهن الذي يعيشه الكاتب[1]، الذي يرى من خلال تلك الحقب حياته المنصبة على نمط معين، وأنها تثبت وجهة نظره المعينة أيضاً[2]، وبالتالي فهي تسهم في خلق فرضيات الوجود لشخصية الكاتب بين أروقة النص.

ويتوقف (عبد الملك مرتاض) أمام ظاهرة زمن الكتابة في الرواية التاريخية، إذ يرى أن الأحداث القديمة التي يتناولها الكاتب والمسبوقة بزمنه ليست حقيقية؛ لأن الزمن في تصوره هو الكتابة نفسها[3]، بمعنى أن الفترة التي كتب بها النص هي فترة الكتابة الحقيقية له، على الرغم من تاريخية الأحداث الحاضرة فيها، فالتغير الجذري الحاصل في رواية المتخيل التاريخي، يتمثل في بنائها الزمني الذي يمكن دمجه بين زمني الكتابة والكاتب، فالكتابة " هي المدة التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته، وتأثيرها المباشر على القصة "[4]، وأما زمن الكاتب فهو النابع من فكر الكاتب نفسه، ويمثل مظاهر تفكيره في الزمن الذي يكتب عنه، فيخلق من شخصيته حضوراً لافتاً في بناء الأحداث داخل المتن الروائي، وعادة ما يهدف الكاتب من وراء حضوره بين أروقة النص التعبير عن الأفكار الرئيسية من كتابة العمل الروائي، ليجسد بعد ذلك دور القارئ في فهم النص، "فكلما كان الزمن متأخراً للقارئ زاد مقدار المعرفة المطلوبة منه، واشتدّ جهد الخيال اللازم لتذوق الرواية تذوقاً تامّاً، وتقدير ردود فعل الشخصيات ومغزى الموضوع "[5].

وسنتوقف عند رواية " البيت الأندلسي " التي مثلت جزءاً مهماً من البناء الزمني الحداثي في الرواية العربية؛ حيث عمد الكاتب إلى تكسر الزمن في الأحداث التاريخية فيها، ليجسد بذلك حضوراً لافتاً في استخدام تقنية الزمن الروائي، والتي كانت حاضرة في بعض رواياته السابقة، وسنأتي في هذا المبحث للحديث عن بناء الزمن القصصي، ثم تحليل زمن السرد، اعتماداً على

---

[1] ينظر: أ. مندلاو: **الزمن والرواية.** ص104.

[2] ينظر: أ. مندلاو: **الزمن والرواية.** ص106.

[3] ينظر: مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية.** ص183.

[4] أ. مندلاو: **الزمن والرواية.** ص80.

[5] السابق. ص103.

ما جاء في كتب المنظرين لبناء الزمن في الرواية الحديثة، لاسيما مؤلفات (جيرار جنيت) و(تودوروف) و (وسعيد يقطين).

3-2-1: زمن القصة:

3-2-1-1: أوراق مخطوطة (غاليليو):

تطرح أوراق مخطوطة (غاليليو) قضية هجرة الموريسكيين، وتعبر عن آلام تلك الهجرة وأثرها في نفسية من هُجّر إلى بلاد المغرب العربي، وذلك من خلال ما يمكن لنا تسميته بــــــ "المذكرات" التي كتبها (سيدي أحمد بن خليل الروخو)؛ ليعبر عما حلّ به من الانتكاسات جراء طرده من بلاد الأجداد الأندلسيين، ليسطر من خلالها تداخلات حكائية جمعت بين الاسترجاعات والاستباقات الزمنية المتعددة، كما أظهر للقارئ مقتنيات الزمن من تسريع وابطاء في حركته، التي تنم عن بعض الدلالات الرمزية المختلفة.

يعرض الكاتب أوراق المخطوطة بالإشارة إلى الفترة الزمنية التي كُتبت بها كل ورقة، وما جاء في متنها إما أن يكون استرجاعاً للأحداث التي عاشها السارد، أو أنها حدثت في نفس الفترة التي كتبت بها الورقة، وبالمجمل فإن تلك الأوراق يمكن اعتبارها " مذكرات " كتبها (غاليليو) بعد مكوثه مدة من الزمن في الجزائر، وبالتالي فإن الأحداث في متن الأوراق جامعة بين الزمن الماضي والحاضر.

يشير السارد في الورقة الأولى إلى العام الذي كتبت فيه، وهو عام 1570م، ويستعرض فيها مجريات الأحداث التي حصلت معه في أثناء القبض عليه من محاكم التفتيش، ويبدأ الورقة بتلخيصات لما سيأتي في الأوراق اللاحقة.

أما الورقة الثانية فكان زمن كتابتها عام 1573م، وجاءت بدايتها استكمالاً للأحداث التي انتهت بها الورقة الأولى، وهذا يشير إلى توقف السارد عن الكتابة برهة من الزمن، ليعود بعد

ثلاثة أعوام إلى متابعة ما انتهى به من سرد للحكاية، وتتضمن هذه الورقة استرجاعات تخيلية كثيرة، فتارة كان يعود إلى أحداث عام 1501م (قرار تنصير المسلمين في الأندلس)، وطوراً يأتي إلى أحداث ثورة غرناطة عام 1568م، ويهدف من ذلك التسلسل الزمني التتابعي الوصول للحديث عن مشاركته بحرب البشرات، ودوره فيها.

وفي الورقة الثالثة استكمال لما انتهت به الورقة الثانية، وجعل من هذه الورقة أيضاً استرجاعات زمنية مختلفة، نابعة من التخيلات التي كان يحلم بها (غاليليو) وهو على متن السفينة في أثناء هجرته إلى الجزائر.

أما الورقة الرابعة كتبت عام 1570م، وفيها يبث كاتبها أشواقه وحنينه إلى (سلطانة)، ويتحدث فيها عن بعض الأحداث التي شكلت جزءاً مهماً من حياته، ونلحظ أن زمن كتابة الأوراق لا يسير على خط واحد، وإنما نراه متكسراً، وهذا يدلنا على أنها " مذكرات " كتبها (غاليليو) في أوقات مختلفة، ليعبر من خلالها عما يختلج في نفسه من أفكار، ولم يستكمل أحداث الأوراق السابقة، وإنما جاء بأحداث جديدة مختلفة.

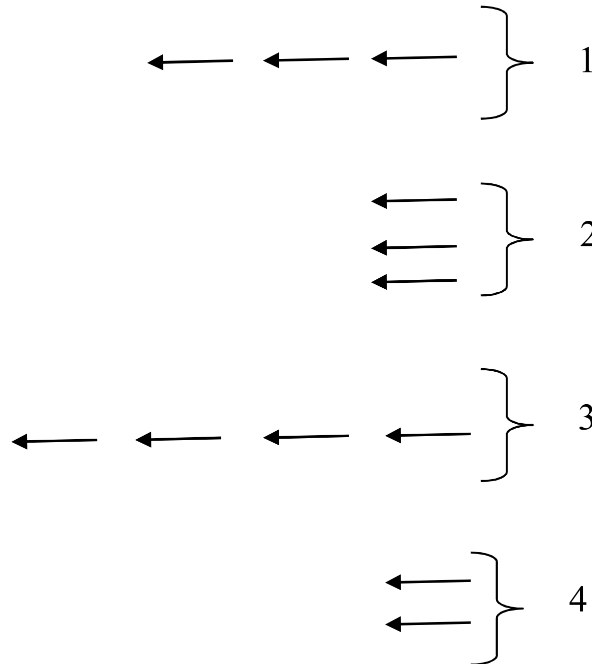
وفي الورقة الخامسة يأتي كاتبها بأحداث مغايرة أيضاً، ولعل زمن كتابتها كان عام 1570؛ لأن الأحداث من حيث المضمون متشابهة مع أحداث الورقة الرابعة. أما الورقة السادسة فكان زمن كتابتها عام 1575م، ويتحدث فيها كاتبها عن بعض الأحداث في الجزائر، وجعل منها سرداً تاريخياً لحياة بعض البحارة؛ تمهيداً للحديث عن علاقته بـــــ (سرفانتس) في الأوراق اللاحقة، ونلحظ أن أحداث الورقة لا تمتّ للأوراق السابقة بأية صلة في مضمونها، وإنما كانت أحداثاً جديدة.

أما الورقة السابعة فكان زمن كتابتها عام 1575م، وهو العام نفسه الذي كتب فيه الورقة السادسة، ولم تبدأ الورقة بالأحداث التي انتهت بها الورقة السادسة، وإنما جاءت بأحداث جديدة، ويمكن لنا اعتبارها نتيجة للأحداث السابقة، وجاءت الورقة الثامنة التي يفصلها عن

أحداث الورقة السابقة ليلة واحدة فقط، ويمكن اعتبارها تابعة لها، وكذلك حال الورقتين التاسعة والعاشرة، اللتين كانتا تابعاً للأحداث التي يرويها (سرفانتس) عن حياته.

أما الورقتان الحادية عشرة لـــ(سيلينا) والثانية عشرة لمؤلف مجهول، كانتا ملحقاً لأوراق (غاليليو) وكتبتا بعد وفاته، ولعل الأولى كتبت بعد عام 1609م، بناء على الأحداث التي تحدثت عنها (سيلينا)، والثانية بعد عام 1860م، ونلاحظ ان الفارق الزمني واسع بين الورقتين.

ويمكن لنا إجمال زمن القصة في أوراق المخطوطة بالشكل التالي

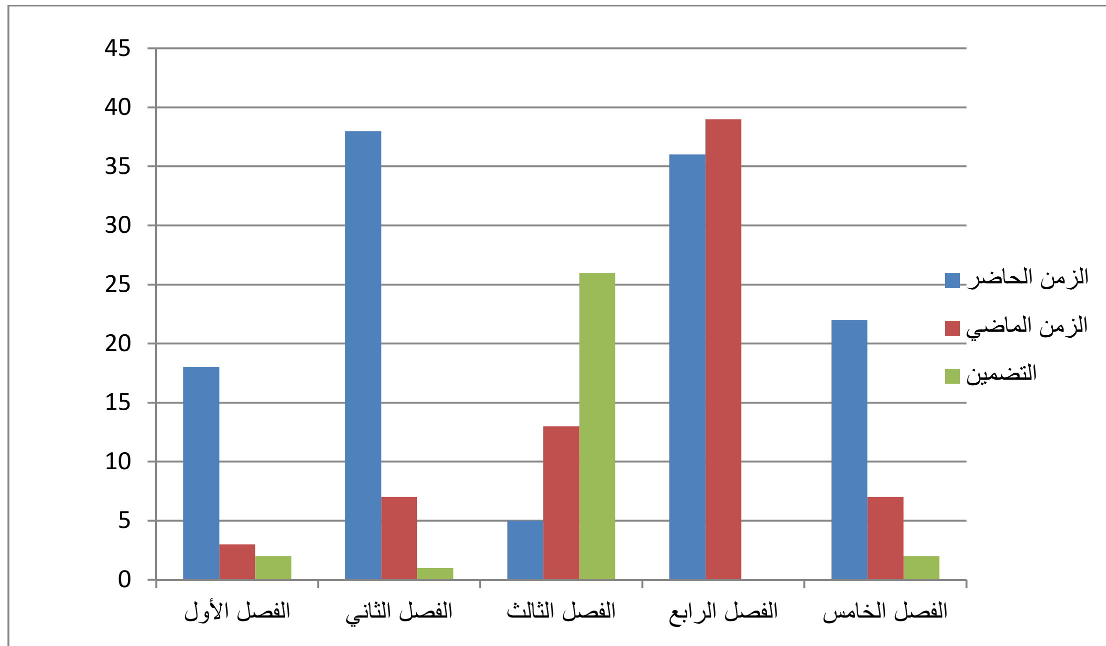


ومن الملاحظ أن المؤلف قسم أوراق المخطوطة إلى أربعة أقسام؛ الأول كان ترتيب الزمن فيه تصاعدياً، بحيث كان مكملاً لبعضه البعض، والثاني كان الزمن فيه متوازياً، والثالث كان تصاعدياً أيضاً، والرابع كان متوازياً، وفي قراءة متعمقة للأوراق نجد أنها أفكار سابقة أعاد السارد أحداثها وقام بترتيبها على الشكل الظاهر في الرواية، ولعل كاتبها كتبها في فترة زمنية واحدة، وعاد إلى استذكار الأحداث الحاضرة في أوراق المخطوطة.

3-2-1-2: مقدمتا الرواية وفصول (مراد باسطا):

بقراءة منفصلة عن مقدمتي الرواية، نجد أن فصول (مراد باسطا) يغلب عليها زمنان متلاصقان؛ الزمن الحاضر الذي سجل الفترة الزمنية الأخيرة التي كان يعيشها (مراد باسطا)، وكان عمره ثمانين سنة، واقتصره السارد على محاوراته المتكررة مع حفيده (سليم) وبعض الشخصيات الأخرى.

والزمن الماضي الذي شكل حضوراً لافتاً في أحداث الرواية، من خلال الاسترجاعات الزمنية المتعددة فيها، ويبرز ذلك في أثناء التخيّل التاريخي للحقب الزمنية التي مرت على البيت الأندلسي، مثل: الاستعمار الفرنسي والحرب الأهلية الإسبانية والجزائر ما بعد الاستقلال وصولاً إلى العصر الحاضر الذي يعيشه السارد، ويمكن إجمال الزمن الروائي في تلك الفصول بالشكل التالي:



ومن خلال الشكل يظهر أن الزمن الحاضر يتعدى الزمن الماضي في الفصل الأول والثاني والخامس، ليغلب حضور الزمن الماضي في الفصل الثالث والرابع، وهذا مؤشر تقريبي جاء خلال الصفحات التي حضر فيها كل زمن، ويشير ذلك أيضاً إلى تكسر الزمن الظاهر في كل فصل، أما الترتيب الزمني، فكان لكل فصل خاصيته الزمنية.

أما المقدمتان فقد وظفها (واسيني الأعرج) بطريقة مغايرة عن رواياته السابقة، ويتمثل ذلك في جعل المقدمة الأولى " استخبار ماسيكا " جزءاً متمماً لأحداث الرواية التي انتهت بها؛ وبنى كلَّ أحداثها على استرجاعات زمنية مختلفة، ليشكل من خلالها تلخيصات تمهيدية لأهمية المخطوطة، وكيفية ترتيب أوراقها، عدا تفكيك بعض المفاهيم التي تمكّن القارئ من فهمها داخل المتن الروائي، ومن ذلك بيان علاقة (سيدي أحمد بن خليل) بــــ(سرفانتس).

وفي المقدمة الثانية " توشية مراد باسطا " جعل منها وقفات وصفية، تنمّ عن الإبدع اللغوي الذي يغلب على شخصية سارد الرواية وبطلها (باسطا)، ليوحي بثقافة السارد وغزارة نتاجه التي يطل من خلالها على أسباب حرصه على البيت الأندلسي، وجعله الحارس الأمين على أهم روافده وهي مخطوطة (غاليليو).

3-2-2: زمن السرد:

3-2-2-1: الترتيب " التتابع الزمني ":

يعرف الترتيب الزمني بتتابع الأحداث وتلاحقها وراء بعضها البعض، ليكون بذلك ركناً أساسياً في ترسيخ المفهوم الزمني لبناء الرواية، فما يميز الزمن السردي ترتيب الزمن على نحو متوالٍ، بحيث تتعاقب كل مكونات المادة السردية جزءاً بعد آخر، دونما ارتداد أو التواء في الزمن، مما يجعل ذلك العمل استهلالاً يعمل على تحديد الخلفية الزمانية والمكانية للمتن كُلّه[1]، ويغلب على الرواية المعاصرة تلاعب السارد بالتتابع الزمني للأحداث من حيث التقديم والتأخير، والقلب والإبدال والتضمين؛ بهدف إيجاد نوع من التأثير الفني المباشر على قرّائه ومستمعيه[2].

[1] ينظر: إبراهيم، عبد الله: **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة.** ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي. 1990م. ص108.

[2] ينظر: أبو ناظر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة.** ص91.

ويظهر الترتيب في رواية " البيت الأندلسي " في عدد من الصفحات، لاسيما فيما يتعلق بالحديث عن الفترات الزمنية المتلاحقة التي عاشتها الجزائر، ففي الفصل الرابع نجد أن السارد يرتب الأحداث التي مرت على البيت الأندلسي وهي كما يلي: 1900م=1936م=1962م، ويهدف من وراء ذلك إظهار الحال الذي وصل إليه البيت مع مرور الزمن المتعاقب عليه، ونجد أن التتابع الزمني كان حاضراً في أوراق (غاليليو)، لاسيما الورقة السابعة والثامنة والتاسعة والعاشرة؛ حيث تحدث (سرفانتس) عن ظروف حياته منذ بداية مشاركته بالعسكرية عام 1570م وصولاً إلى اعتقاله عام 1576م، كما تحدث عن محاولات هربه من السجن في الجزائر.

ونلحظ أن ذلك الترتيب مكّن القارئ من معرفة حال البيت في أثناء العصور المتلاحقة، وثقته بالسارد في أثناء عرض الاسترجاع الذي نقله على لسان (سرفانتس)، واقناع القارئ أن تلك الشخصية كانت حاضرة مع (غاليليو) في الجزائر، عدا توضيح الهدف الأسمى من الترتيب الزمني القائم على إظهار الجمال الفني للعمل الروائي من خلال تناسق الأحداث وترابطها بالشكل الظاهر في الرواية.

3-2-2-2: المفارقات الزمنية ودلالاتها:

أ. الاسترجاع:

يعرف الاسترجاع بالتوقف الزمني للأحداث الآنية، والرجوع إلى الزمن الماضي واستذكار ما فيه من أحداث متصلة بالحدث الرئيسي الذي يتحدث عنه السارد، ليشكل " بالقياس إلى الحكاية حكاية ثانية زمنياً، تابعة للأولى في ذلك النَّوع من التركيب السردي الذي صادفناه منذ التحليل الروائي"[1]، ويقسم الاسترجاع إلى قسمين رئيسيين هما:

- الاسترجاع الخارجي ويعرف بـــ " غيرية القصة "؛ ويقصد به الاسترجاع الذي يتناول خطاً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، وتكمن أهميته في تناول بعض الشخصيات التي أدخلت للرواية حديثاً، ويريد السارد تسليط الأضواء عليها، وإعادة

---

[1] جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**. ص60.

الزمن الماضي الذي امتازت به بعض الشخصيات الحاضرة في الرواية، لإبراز مكانتها فيها[1].

- الاسترجاع الداخلي ويعرف بـــ " مثليّة القصة "، أي تلك التي تتناول العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، وإما أن يكون الاسترجاع هنا مكملاً للحكاية أو تكراراً لها[2]، وبالتالي فهو يُستخدم " لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة الماثلة لها "[3].

ويظهر قسما الاسترجاع في رواية " البيت الأندلسي " بعدد وافر من الصفحات، ومن الأمثلة على الاسترجاع الخارجي ما ورد في حديث (مراد باسطا) عن مجيء عدد من تلاميذ مدرسة الاستقلال لزيارة البيت الأندلسي، وإذا به يسترجع محادثة جرت بينه وبين مربية التلاميذ (صونيا)، يقول: " **عندما اتصلت بي صونيا، معلمة مدرسة الاستقلال، كانت خائفة من أرفض طلبها. ولكني فاجأتها بموافقتي بلا أدنى تردد. على العكس من ذلك، فقد وجدت في طلبها قوة غامضة أسندتني أكثر، وأنني لم أكن الوحيد في هبلي** "[4].

ويُظهر السارد من خلال استرجاعه لتلك الحادثة شخصية المعلمة، التي يغلب عليها حب التراث والمحافظة عليه، وبالتالي فهو أسهم في إظهار سمات الشخصة وإبرازها في الحدث الروائي القادم. أما في أوراق (غاليليو) فنجد الاسترجاع الخارجي حاضراً في الورقة الرابعة، التي كان موضوعها الأساسي الحديث عن كيفية بناء البيت والحصول على أرضه وعلاقته بـــــ (كروغلي)، وإذا به يتعدى تلك الأحداث ويلجأ لاسترجاع ما حدث معه في جبل البشرات، يقول: " **في جبل البشرات، وأنا أواجه نيراناً كنت أعرف قبل أميري، أنها نيران الحرب الخاسرة التي كان علينا خوضها باستحقاق، وبكبرياء الخاسرين، كان صوتها يأتيني متسرباً من شقوق الحجارة الباردة والأشجار اليتيمة التي تتخفى في ظلال العابرين..**"[5] ونلحظ أن الموضوع

---

[1] ينظر: السابق. ص61.

[2] ينظر: السابق. ص62.

[3] قاسم، سيزا: **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.** القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984م. ص42.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي.** ص129.

[5] السابق. ص162.

خارج عن الإطار العام للحدث الرئيسي في الورقة، ولعله يهدف إلى إثبات وجهة نظره من الحرب التي لم تلحق بأبنائها إلا الدمار والهلاك وتشتت عن الديار وضياع الحقوق.

أما الاسترجاع الداخلي فكان حاضراً أيضاً بين أروقة النص، ومن ذلك ما ذكره (باسطا) في أثناء حديثه عن التهاب المفاصل الذي ألم به، واسترجاعه لمقولة (سليم) حول دواء لذلك المرض، يقول (باسطا):" **كنت أحاول أن أروض نفسي وأنسى التعب الذي انتابني بعد التهاب المفاصل الذي أصبح يرهقني كثيراً ولم تنفع معه الأدوية إلا آخذ الحقن التي قال لي ذات مرة عنها سليم: يا جدي هذه الحقن من آثارها أنها ترشي العظام. ضحكت ولم أفكر في أية إجابة، فقد حضرت من تلقاء نفسها: وهل بقي في جسدي شيء بعد كل هذا العمر يا ولدي؟**"[1]، ونجد في هذا الاسترجاع متمما للأحداث التي يتحدث عنها السارد، ولا نجد أي خروج عن المتن الحكائي في هذا الفصل، ويوحي ذلك إلى فطنة السارد وقوة ذاكرته.

وفي أوراق (غاليليو) يحضر الاسترجاع الداخلي في الورقة العاشرة، فبينما يستمع السارد إلى أحاديث (سرفانتس) عن أهمية القصص العربية، يقول (غاليليو): " **كانت أجمل أيامه، عندما ينزل إلى سوق الجمعة، في منحدرات القصبة، ويقف من هناك متأملاً البحر والسفن، ومستمعاً إلى رواة الحديث والقصص الغريبة. كان أصحاب الحلاقي يروون قصص طيورهم، والضاحكون يسحبون النّاس نحوهم بابتداع وسائل السخرية لتمرير حكاياتهم الغربية**"[2]، فنجد أن هذا الاسترجاع جاء متمماً للحدث الرئيسي في هذه الورقة، ومكملاً له، ويهدف السارد من إيراده إظهار مكامن الإبداع الكتابي عند (سرفانتس)، وأثر القصة العربية في نشأة روايته " دون كيخوته ".

وبناء على ما تقدم نجد أن الاسترجاع فن يلجأ إليه الكاتب لترسيخ بعض المفاهيم التي قد تعجز على القارئ في المتن الحكائي العام، والتعبير عن أهم الأهداف التي يريدها الكاتب من

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص124.

[2] السابق. ص303.

كتابة النص الروائي، ولذلك نجد أن رواية "البيت الأندلسي" جمعت بين الزمن الحاضر " الزمن الآني "، والزمن الماضي " الاسترجاع "، وهو ما كان شائعاً في روايات (واسيني الأعرج)[1].

ب. الاستباق:

يُعرف الاستباق بأنه " القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب؛ لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[2]، و"يكمن في استيحاء أحداث سابقة للنقطة التي وصل إليها السرد "[3]، وتجمل (مها القصراوي) مفهوم الاستباق الزمني بأنه " تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلاً فيما بعد. إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد"[4].

ويلجأ الكاتب إلى توظيف الاستباق الزمني في روايته؛ بغرض " التطلع إلى ما هو متوقع، أو محتمل الحدوث في الرواية "[5]، ويجعل القارئ في تشوق نهم إلى ما في هذا الجزء من أحداث، ويحضر الاستباق في الرواية الحديثة بصورة قليلة دون غيره من المقتنيات الزمنية الأخرى، ولعل أكثر الروايات التي يحضر فيها، تلك التي يكون فيها ضمير المتكلم شائعاً، يقول (جنيت): "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يعبر من خلاله عن تلميحات المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الراهن؛ لأن هذه التلميحات تشكل جزءاً من دوره نوعاً ما "[6].

---

[1] ينظر على سبيل المثال ما جاء في رواية " أشباح القدس " و " شرفات بحر الشمال " و " رمل الماية " و " حارسة الظلال " وغيرها.

[2] بحرواي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص132.

[3] أبو ناظر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**. ص96.

[4] القصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية**. ص211.

[5] بحرواي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص133.

[6] جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**. ص76.

وفي مستهل النظريات النقدية للاستباق الزمني، نجد أن الكاتب في رواية " البيت الأندلسي " لم يلجأ إلى الاستباق، إلا في مواضع قليلة منها، لاسيما في أوراق مخطوطة (غاليليو)، ويظهر ذلك بشكل جليّ في الورقة الأولى من الرواية، حيث عمد الكاتب إلى الحديث بشكل ملخص عن الأحداث التي ستحصل معه في الأوراق اللاحقة، ومن ذلك حديث (غاليليو) عن أسس نشأة البيت الأندلسي، يقول: " **كل واحد نسج قصة في هذا البيت كما اشتهى. بعضهم قال إن ساحراً بناها وسكنها وطرد كل من اقترب منها. آخرون أكدوا أنها كانت لحسن الخزناجي، قائد الأسطول البحري، والمكلف بدفع رواتب رياس البحر. كل واحد نسج حكايته الخاصة كما سمعها، أو كما تخيلها هو بنفسه.... هناك أيضاً من يقول إنها بنيت على أنقاض ولي من أولياء الله الصالحين سيدي بلال قارة...** "[1]، ويأتي السارد إلى تفصيل هذه الآراء في صفحة 158 من الرواية.

3-2-2-3: تقنيات زمن السرد:

1. تسريع السرد:

1-1 الحذف:

وهو " أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها، وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائي "[2]، ويرى (حسن بحرواي) أن الحذف " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع أو أحداث "[3]، ويقسّم (جيرار جنيت) الحذف إلى ثلاثة أقسام هي:

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص64.

[2] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النص السردي**. مجلة فصول. م12. ع2. 1993م. ص138.

[3] بحرواي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ص156.

1) الحذف الصريح؛ وهو الذي يصدر عن إشارة محددة أو غير محددة في المتن الروائي، ويشير إليه السارد بعبارات تعرف ضمناً بوجود حذف علني، ومنها: بعد سنة...، ومضت بضع سنين... وغيرها[1].

2) الحذف الضمني؛ بمعنى الأحداث التي لا يُصرّح في النص بوجودها، ويمكن للقارئ معرفتها خلال قراءته العميقة للنص الروائي، أو أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني[2].

3) الحذف الافتراضي؛ وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية، والذي يستحيل معرفته، بل أحياناً يستحيل وضعه في أي موضع كان، والذي ينمّ بعد فوات الأوان استرجاعاً كتلك الاسترجاعات السابقة[3]، وسنكتفي في هذه الدراسة بالحذف الصريح والضمني في رواية "البيت الأندلسي"، ويعد الأخير – الحذف الضمني – من أكثر أقسام الحذف ظهوراً فيها.

وتكثر ظاهرة الحذف في رواية " المتخيل التاريخي"؛ لأنه يصعب على الكاتب أن يتوقف على كل حقبة زمنية، ويكتفي بالإشارات الزمنية التي يدمجها عادة بالحذف الضمني لبعض الأحداث، حتى يتمكن من تشكيل عمل روائي، قائم على العناصر الفنية كاملة، وخير مثال على ذلك ما ورد في روايتي " زرياب " و " رحلة الغرناطي " للروائي (ربيع جابر)[4]، وقد يسأل بعض الدارسين: لماذا يلجأ الكاتب إلى استخدام اسلوب الحذف في الرواية؟ أهو تنصل من إيراد بعض الأحداث؟ أم إنه شكل فني يضاف إلى عناصر الفن الروائي؟.

إن وجود ظاهرة الحذف في النص الروائي يشكل جزئية مهمة في تسريع الحدث زمنياً، عدا التعبير المباشر عن بعض الأحداث التي قد تتضمن بعض الغموض، وعادة ما يوظف الحذف للوصول مباشرة للهدف الرئيسي من كتابة الرواية، كما يخلّف الحذف فجوة التشويق لدى القارئ، وذلك بفرض بعض التساؤلات عن الأسباب التي جعلت الكاتب يخفي مثل تلك الأحداث،

---

[1] ينظر: جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**. ص118.

[2] ينظر: السابق. ص119.

[3] ينظر: جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**. ص119.

[4] ينظر: جابر، ربيع: **رحلة الغرناطي**. ط2. بيروت: التنوير للنشر والتوزيع. 2013م.

وبالتالي فإن الحذف في الرواية ظاهرة فنية يفتخر الكاتب بتوظيفها بالشكل الذي يظهر أمام القارئ.

وتتجلى مظاهر الحذف في رواية " البيت الأندلسي " في عدد من صفحاتها، ومن الأمثلة على الحذف الصريح ما جاء في الورقة الثالثة من مخطوطة (غاليليو)، فبينما كان على متن السفينة التي ستقله إلى الجزائر، ترك لخياله العنان للتفكير بكل ما كان يراوده، يقول: " **نسيت كل شيء إلا سلطانة التي منعت من رؤيتها، وأميري الذي تركت روحه معلقة بين جبلين في حربه المستحيلة. رائحة هذه التربة أصبحت فجأة غريبة. في البداية لم أحس تجاهها بأية عاطفة. شيء ما كان يبعدني عنها. ثم مع مرور الوقت، بدأت الأمور تستقيم** "[1]، فنلحظ أن الحذف معلن في قوله " مع مرور الوقت "، إشارة منه إلى كثرة المحاولات التي جربها لمعرفة محبوبته وعشقه لها بهذه الدرجة التي هو عليها الآن.

ومن الأمثلة أيضاً، ما ذكره (غاليليو) عندما تحدث عن حديقة البيت الأندلسي، وجهوده في زراعة الأشجار، أن الأرض أصبحت باسمه، وبعد ذلك ينتقل مباشرة ليخبر القارئ بأنه أصبح مالكاً رسمياً للأرض وما فيها، يقول: " **وبعد سنة لم تكن سيئة أبداً، أصبحت مالكاً حقيقياً ليس فقط للخربة، ولكن أيضاً للأرض التي تمتد إلى أكثر من فدّان..**"[2]، عبارة " بعد سنة " دليل واضح على الحذف.

أما الحذف الضمني فكان حضوره لافتا، ومن ذلك ما ذكره (غاليليو) في الورقة الثانية من المخطوطة، عندما تحدث عن ثورة جبل البشرات، يقول: " **انتشرت الثورة كما تنتشر النَّار في الهشيم، وتعاظم شأنها بسرعة كبيرة. وعلى الرغم من المحاولات الإسبانية للقضاء عليها إلا أنها فشلت كلها** "[3]، فنلاحظ أن كاتب المخطوطة ذكر محاولات إسبانيا في القضاء على

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص95.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص158.

[3] السابق. ص82.

الثورة، دون الإشارة إليها، فهو على علم بها، إلا أنه لم يتطرق إلى ذكرها، إشارة من الكاتب إلى تسريع في سرد الأحداث.

ومن ذلك أيضاً ما ذكره (مراد باسطا) عند ذهابه إلى البلدية للحديث عن البيت الأندلسي، وفي أثناء حديثه مع صديقه (كريمو)، يقول: " **لاحظت، بل استغربت من أن لغة كريمو تغيرت تماماً منذ المرة الماضية. لم تعد بها تلك السلاسة التي عودني عليها**"[1]، فنجد أن السارد يشير إلى طبيعة اللغة التي يتحدث بها (كريمو) بأنها مختلفة عن المرة السابقة التي جاء فيها (باسطا) إلى البلدية، وفي قراءة الرواية لا نجد مرات سابقة لمجيء (باسطا) لمبنى البلدية إلا في هذا الفصل فقط، وبالتالي فإن الحذف هنا عرف ضمناً، بهدف إظهار الموقف السلبي للبلدية من البيت الأندلسي.

2-1 الخلاصة:

وتعني السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال[2]، ويلخص (تودوروف) مفهوم الخلاصة بأنه ما " يجمع سنوات برمتها في جملة واحدة "[3]، وتكمن أهميتها في تسريع الحدث الروائي، والوصول إلى الغاية المنشودة من الكتابة الروائية، و" وتقديم عام لشخصية جديدة، وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية، وتقديم عام للمشاهد والربط بينهما "[4].

ومن الأمثلة على الخلاصة في رواية " البيت الأندلسي " ما قاله (مراد باسطا) في وصف صديقه (كارلوس لانارشيست)، يقول: " **كان حقل الكروم ملكاً لجده ثم لوالده. لم يكن يبعد كثيراً عن البيت الأندلسي. لا حديث له في تلك الفترة إلا عن فوز الجبهة الوطنية والجمهوريين الأسبان، وعن محاولة اغتصاب الجمهورية من طرف جنرالات فرانكو، وغوديد**

[1] السابق. ص110.

[2] جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية**. ص109.

[3] تودوروف، تزفيطان: **الشعرية**. ت: شكري المبخوت. ط2. المغرب: دار توبقال للنشر. 1990م. ص49.

[4] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النص السردي**. مجلة فصول. م12. ع2. 1993م. ص139.

اللذين يعتبران من جزاري الأستوريس والجنرال مولا الذي عين حاكماً بانبوليري بنفار "[1]، فمن خلال المثال نجد السارد يلخص كلام (كارلوس) الذي كان يقوله في أيام بعدد من الأسطر؛ لأن الخوض في التفاصيل يرهق النص، ويشتت القارئ، فخلاصة الحديث تدل على إنهاء الحدث بسرعة زمنية قياسية.

ويلخص (غاليليو) السنة التي توفيت فيها زوجته (سلطانه) بعدد قليل من الأسطرة، تعبيراً عن الفاجعة التي لا يريد الوقوف عندها لقسوتها، يقول: " **كانت أحداث تلك السنة قاسية جدا. فقد ماتت لالة سلطانة بسبب الطّاعون الأسود الذي اجتاح جزءاً كبيراً من المدينة ولم تنج إلا الأجسادالتي قاومت المرض المتربص في كل زوايا المدينة. تأتي الأمراض مصاحبة أحياناً للكوارث، فقد ختمت المجاعة الأجساد المنهكة بختمها. أكل الشتاء تلك السنة ما خلفته وراءها الأمراض، والطاعون والمجاعة....** "[2].

وقد أكثر الكاتب من ذكر الخلاصة؛ ليتمكن من التعبير الموجز عن أهدافه، والابتعاد عن الإطناب الذي يثقل النص ويبعد عنه متعة القراءة.

2. إبطاء السرد:

2-1 المشهد:

المشهد من التقنيات الزمنية المهمة في الرواية، وهو ما يتعلق بأسلوب الحوار فيها، ويعرف بأنه " حالة التوافق التام بين الزمنين، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيليّ في صلب الخطاب "[3]، وهو" شكل سردي يناقض الخلاصة، وتكون الأحداث فيه أساسية، وإبرازها له صفة تأسيسية لمسار الرواية "[4]؛ فالمشهد هو اللبنة الأساسية في تكون بعض الأحداث في الرواية، وذلك من خلال الحوار الذي يجريه الكاتب بين

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص316.

[2] الأعرج، واسيني: البيت الأندلسي. ص295.

[3] تودوروف، تزفيطان: **الشعرية**. ص49.

[4] أبو ناظر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**. ص103.

الشخصيات فيها، و"الإكثار من استعمال الحوار من العناصر المهمة في الطريقة الدرامية، وربما كان من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ "[1]، وتقسم (مها القصرواي) المشهد إلى قسمين هما:

- المشهد الحواري الآني، وهو ما يتعلق بالحوار الذي يجري في الزمن الحاضر من الأحداث، بحيث يقابل زمن السرد زمن القصة.

- المشهد الاسترجاعي، وهو ما يتعلق بالحوار الذي يجري في الزمن الماضي، وأثناء استرجاع السارد لبعض حواراته مع بعض الشخصيات في الرواية، و يعمل على إضاءة ثغرات كان السرد قد أغفلها، وهذه الإضاء تحدث إبطاء في زمن السرد وحركته.[2].

وتكمن أهمية المشهد في الرواية الحديثة في إظهار الشخصيات الرئيسية في الرواية، ودورها في خلق الأحداث وتأسيس البنية التحتية لها، كما يعبر عن السمات الشخصية التي امتازت بها الشخصية الروائية، واللغة التي تتحدث بها، والتي يمكن من خلالها معرفة الشخصية وأحوالها في النص الروائي، وفي رواية " البيت الأندلسي " يمتاز المشهد بسمة التخيلية، التي جاء بها السارد في أثناء تخيلاته المتعددة، والذي أضفى على الرواية ميزة تداخل الحكايات، وتعددها، كما تمتاز الرواية بالمشاهد الحوارية الطويلة التي يهدف الكاتب من خلالها التعبير عن الأهداف المهمة في الرواية، لاسيما تلك التي كانت بين (باسطا و سليم) و (غاليليو وسرفانتس).

ويرد في الرواية أنواع المشهد كافة، ومن الأمثلة على المشهد الآني، ما ورد من حديث بين (باسطا) و (سارة)، يقول (باسطا): " **أجبت سارة يومها وهي تسألني عن سليم، وكنت صادقاً:**

- **لا أعتقد يا بنتي أني رأيت حفيداً يشبهه. يبدو أن الطبيعة لا تجود بأبناء ينشغلون بما نحسه تجاه هذا المحيط.**

---

[1] أ. مندلاو: **الزمن والرواية**. ص133.

[2] ينظر: القصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية**. ص240.

- **من عينينك، يا عمي مراد يقرأ كل شيء، حتى أسرارك التي تحملها في قلبك. أعرف جيداً أن ظنّك لن يخيب في سليم. ربي يحفظه لك.... "[1].**

ويطول الحوار بينهما، فيعزز الحدث الذي هو بصدده ببعض المشاهد الزمنية لتوضحيه، كما ظهر في الرواية أمثلة كثيرة على المشاهد الاسترجاعية التي يهدف الكاتب من خلالها العودة لبعض الأحداث أو الشخصيات وبيان أهميتها، ومن ذلك استرجاع (مراد باسطا) للحوار الذي دار بينه وبين (موح الكارتيل) بخصوص مجيء التلاميذ لزيارة البيت، ولعله أراد من ذلك أن يظهر الجانب الايجابي الذي تحلى به (موح الكاريتل)، ففي أثناء وصفه لــ(صونيا) استرجع السارد موقف (موح الكارتيل) من زيارة التلاميذ للبيت، يقول: " **كنت سعيداً جداً أنه لم يعترض على الفكرة مزاجه صعب.... أفهم التفاصيل في فمه، حتى عندما يختزلها:**

- **على كل حال لا يوجد أي إزعاج. أعرف أنك ستحافظ على البيت أكثر مني. أنا رايح لتلمسان. أسوي وضعية خاصة وأعود. أدع معي يا عمي مراد، ربي يجيبها على خير.**

- **إن شاء تفلح في مسعاك، وتعود لنا بألف خير "[2].**

2-2 الوقفة:

هي التي تتحقق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وهذا شأن الوصف والخواطر العامة وغيرها[3]، وهي تقنية سردية تقوم على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من

---

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص43، ص44.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص138.

[3] تودوروف، تزفيطان: **الشعرية**. ص49.

التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات[1]، وقد تكون الوقفة عبارات قصيرة يغلب عليها الحكمة والتعبير عن روح العصر.

وتعد الوقفة من أكثر تقنيات الزمن امتيازاً في روايات (واسيني الأعرج) عامة، ورواية "البيت الأندلسي" خاصة؛ حيث نجد أن الكثير من أعماله تمتاز بوقفات وصفية يغلب عليها طابع الحكمة ورصانة اللغة والأسلوب، لتعكس بذلك اللغة المتنامية التي يضفيها الكاتب على أبطال رواياته، وبالتالي فإن وظيفة الوقفة في الرواية تكمن في إظهار أسلوب السارد في سرد الأحداث وكيفية تداولها.

ومن الأمثلة على الوقفة ما جاء في الورقة الثامنة من المخطوطة، فبينما كان (سرفانتس) يسترجع أحداث انتسابه للجيش الإسباني ومشاركته الحرب، يتوقف السارد (غاليليو) عند وصف الحالة التي عليها (سرفانتس)، يقول (غاليليو): " **شعرت بنفسه يكاد ينقطع من شدة سرعته في قص الوقائع والأحداث. توقف قليلاً. شرب كأس ماء، ثم واصل حديثه، ولم تبد على وجهه أية علامة من علامات التعب. لاحظت أنه لم ينس أي تفصيل في قصته. حركاته المتكررة بيده اليمنى، وهزّات رأسه، تعطي الانطباع كأنه لا يروي ولكن يحارب، بمرارة** "[2].

ومن الأمثلة الأخرى على تقنية الوقفة، ما ذكره (مراد باسطا) في أثناء سرده لفترة حكم (جونار) للجزائر، وإظهار حال البيت في زمنه، يتوقف السارد عند " الناظور " الذي يعد من روافد البيت المهمة قائلاً: " **النّاظور يمنح المكان قدرة تخطي كل الحواجز. تكفي قفزة واحدة بالنظر ليجد المرء نفسه في الجزر الجعفرية، أو شبه جزيرة أيبيريا، أو بلنسيا. بسرعة يمكننا ان نتخيل من الأعالي المطلة على البحر، المهجرين الأوائل الذين اضطروا إلى تخطّي الماء والأمواج العاتية** "[3]، فهذه الوقفة إشارة من السارد إلى أهمية الناظور، بناء على الإهتمام به من الفرنسيين وما قبل الفرنسيين.

---

[1] بوطيب، عبد العالي: **إشكالية الزمن في النص السردي**. مجلة فصول. م12. ع2. 1993م. ص140.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص275.

[3] السابق. ص312.

2-3 التضمين:

التضمين هو" إدخال قصة في قصة أخرى "[1]، و" شكل من أشكال السرد القصصي، يبرز تقطيع الزمن فيه بتصاعد في اتجاه الحاضر – المستقبل، أو يتوارى في اتجاه الحاضر – الماضي"[2]، وتعد قصص " ألف ليلة وليلة " خير مثال على مفهوم التضمين، الذي يمكن أن نجمله بأنه مصطلح يتعلق بالزمن الروائي، ويرتبط بالبناء السردي المتعلق بالحكايات المتداخلة في الرواية، ويهدف الكاتب من توظيفه، تدعيم الدلائل على صحة ما يقوله من سرد للأحداث.

وقد وظف (واسيني الأعرج) التضمين في رواية " البيت الأندلسي " بصورة لافتة؛ ولعله يريد بذلك أن يظهر تأثره الشديد بقصص " ألف ليلة وليلة " التي عدّها المصدر الأول في كتابته الروائية، وبالتالي فقد أكثر من استخدام التضمين، الذي يدل على ثقافته وقدرته على التحكم في بناء النص الروائي، ومن الأمثلة على التضمين في رواية " البيت الأندلسي "، ما ورد في الفصل الثاني، من توقف السارد عند شخصية الصحفي (يوسف النّمس)، وتضمين حكاية متعلقة به، يقول (باسطا): "**موت خطيبته كاهنة، جرح سيلازمه طوال حياته... يوم انتحرت سحبوه نحو مخفر الشرطة، وبهدلوه. جرجروه في أروقة المحاكم. اتهموه بأنه كان وراء الانتحار لأنها كانت حاملاً منه ورفض أن يعترف بالجنين أو يتزوج بها. ولكن القضاء في النهاية أنصفه. القضية كانت امرأة درست الملف بعمق وكأنها كانت محامية كاهنة. قالت له: شوف، سأبحث في ملفك، إذا ثبت أنك وراء العملة، والله سأدفعك الثمن مزدوجاً، الاغتصاب وجريمة العقاب** "[3]، ونلاحظ أن السارد ضمّن حكاية انتحار خطيبة (النمس)، إشارة إلى الفساد المستشري في البلاد، ومن خلال قراءة متعمقة للحكايات المتداخلة في الرواية، نجد أنها تعبر عن الصورة السلبية للبلاد، لاسيما الفصول المعاصرة منها، وتجدر الإشارة إلى أن (مراد باسطا) خصص جزأين من الفصل الثالث للحديث عن (يوسف النمس)، وبذلك يكون كلا الفصلين مثالاً واضحاً على التضمين في الرواية.

---

[1] تودوروف، تزفيطان: **مقولات السرد الأدبي**. ص56.

[2] أبو ناظر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**. ص90.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص135.

ويرد في أوراق (غاليليو) مثال آخر على التضمين، فقد ورد في الورقة السابعة التي عبر فيها السارد عن براءة (حسن فينيزيانو) من الإنكشاريين، حكاية تدلل على قسوة الإنكشاريين وجورهم، إذ يعرض السارد قصة عبور مجموعة من الإنكشاريين بالقرب من أحد المساجد، فإذا بقطعة " قرميد " صغيرة سقطت على رأس قائد المجموعة، فما كان منهم إلا الدخول إلى المسجد وإخراج مجموعة من الشباب وإعدامهم بطريقة بشعة؛ حتى يتمكن من التعرف على الشخص الذي رمى تلك " القرميدة "، فإذا بشاب صغير في السن، يخرج من بين الناس، ويقول أنا من ضربتها، فيأخذونه ويقطون رأسه.

فمن خلال القصة نلاحظ أن السارد جاء بحكاية تتصل بالموضوع العام، وهي شاهد على قضية كانت منتشرة في ذلك العصر، وهناك أمثلة مختلفة على التضمين في الرواية لا حاجة لنا إلى ذكرها، ونكتفي بما قلنا، وخلاصة الحديث، أن التضمين ظاهرة فنية زمنية، يأتي بها الكاتب ليوظف الدلائل، ويؤطر الأحكام على بعض القضايا التي يريد أن يعبر عنها.

3-3: اللغة في رواية " البيت الأندلسي":

تشكل اللغة جزءاً من البناء الفني الروائي؛ لأنها تمثل الصورة العاكسة لبعض الشخصيات في الرواية، وتنير درب القراء والدارسين في معرفة الأحوال الخاصة لكل متكلم فيها، وإيحاء إلى ثقافة الكاتب ورصانته في الصياغة الفنية للكتابة الإبداعية، لتعبر بذلك عن المضمون الأدبي الذي وظفه الكاتب في المعمار الفني الروائي، لتصبح " جزءاً عضوياً من بنية العمل نفسه، ولهذا تختلف الأعمال الأدبية باختلاف لغاتها داخل اللغة الواحدة "[1].

إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظماً أدبياً، فخطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخللة وأقوال الشخوص، ما هي إلا الوحدات التأليفية

---

[1] العالم، محمود أمين: **أربعون عاماً من النقد التطبيقي " البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة "**. القاهرة: دار المستقبل العربي. 1994م. ص149.

الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية[1]، فأي خطاب " يستمد وجوده من لغة الواقع التي تتضح بلسن مختلفة وتعبيرات متباينة وحوارات متمايزة، ينهض بها المتكلمون الذين يصبون إلى التعريف بأغراضهم ومواقفهم ورؤاهم "[2].

وتمثل اللغة الروائية ركيزة مهمة من ركائز العمل الإبداعي في الرواية المعاصرة، التي وقف أمامها الكثير من الدارسين، وعلى رأسهم الناقد الروسي (ميخائيل باختين) الذي قعّد قواعد اللغة وأرسى دعائمها بنظرياته التي جمعها في كتابه " الخطاب الروائي "، حيث تحدث عن الخطاب الشعري والروائي، موضحاً الفوارق الجوهرية بينهما، فلغة الشعر الغنائي نابعة من مياه "نهر ليثي"، ولغة الرواية تستخدم حسب متكلمها، فتارة يلجأ السارد إلى مخاطبة صاحب مهنة ما، فيجعل من كلامه ما يناسب مهنته، وعدا ذلك يؤدي إلى شرخ كبير في البناء اللغوي للرواية، فالأصل في اللغة الروائية أن تجسد الشخصية التي تتحدث بها، وتعكس الحالة الخاصة التي هي عليها، يقول (باختين): "إن المعنى اللساني لملفوظ معين، يدرك من خلال اللغة ومعناها الحقيقي"[3]، ويرى أن " ترتيب اللغة إلى أجناس: مهنة، مجتمعات، ورؤيا للعالم، توجهات، وتعددها اللساني الاجتماعي (اللهجات) عند دخولها إلى الرواية ينتظمان داخلها بطريقة خاصة، فيصبحان نسقاً أدبياً أصيلاً يقود وينسق تيمة الكاتب القصدية "[4].

وتحدث (باختين) أيضاً عن لغة الناثر، حيث يرى أنها تتوزع على درجات قريبة بشكل أو بآخر من الكاتب ومن مستواه الدلالي الأخير، لتشتمل لغته على:

- بعض عناصر تُعبّر صراحة ومباشرة عن نوايا المعنى والتعبير لدى الكاتب.
- وعناصر أخرى تعمل على حرف اتجاهها؛ إذ أنها بدون أن تتضامن تماماً مع تلك الخطابات، تزيد في نبرتها بكيفية خاصة، بحيث تصبح اللغة " هزلية وسافرة.... ".

[1] باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ت: محمد بردة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. 1987م. ص39.

[2] ابن مالك، سيدي محمد: **اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي**. مجلة الأثر. ع16. 2012م. ص27.

[3] باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ص55.

[4] السابق. ص67.

- عناصر أخرى تبتعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير، وتكسّر بعنف أكبر نواياها.

- عناصر لغوية مجردة من نوايا الكاتب، إنه لا يعبّر عن نفسه من خلالها (بصفته كاتباً) بل يظهرها كأنها شيء لفظي أصيل[1].

ليجعل السارد " اللغة قادرة على قول ما يحتاج أو ما يريد قوله، أو ما يصبو إلى قوله، وهكذا يولد التعبير الصياغة مدلولاتها المفتوحة على الزمن "[2]، ويشرع من خلال تلك العناصر إلى توضيح معالم الإبداع الفني للرواية الحديثة، مراعياً توزيعها على الشخصيات الحاضرة في الرواية، فكل شخصية تنساق إلى عنصر من تلك العناصر، لتوحي إلى الهيكلية العامة التي تمتاز بها.

ولعل أكثر الدراسات وضوحاً، دراسة (عبد الملك مرتاض)، الذي توقف عند ظاهرة " لغة الكتابة الروائية ومستوياتها "، حيث يرى أن مستوى اللغة عند الكاتب الروائي تقسم إلى مستويين هما:

أ. مستوى السرد: وتكون لغته فصيحة وسليمة وراقية.

ب. مستوى الحوار: وتكون لغته متدنية، وعامية بالدرجة الأرذل[3].

ويطلق بعض الدارسين على المستوى الأول اسم " لغة السرد "، والثاني " لغة الحوار " أو "العلاقات الحوارية"، ويمكن اعتبار هذين المستويين من الجذور الرئيسية في بناء اللغة الروائية، وتحليل بنائها في الرواية العربية المعاصرة.

أ. لغة السرد:

---

[1] باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي. ص67.

[2] العيد، يمنى: **الرواي: الموقع والشكل**. ط1. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. 1986م. ص24.

[3] ينظر: مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص102.

هي اللغة التي يتحدث بها السارد في متن النص الروائي، وتعكس ثقافة السارد وقدرته على ابتكار الكلام، ورصانة الأسلوب، وهي "لغة واحدة، ويفترض أن تكون صحيحة، وأن تليق بصاحبها"[1]، ويرى (عادل الأسطة) أن لغة السرد يمكن أن تختلف من رواية إلى أخرى لدى المؤلف نفسه، إذا اختار لرواية ما سارداً مغايراً ومختلفاً لسارد رواية ثانية، وقد تتعدد في الرواية نفسها إذا اختلف المستوى الثقافي للساردين، إن كان هناك غير سارد للرواية[2]، وهذا ما لم نلحظه في لغة السرد الروائي في روايات (واسني الأعرج) التي امتازت بالوحدة الواحدة في بنائها الفني القائم على متانتها، وجماليات توظيفها، وكانت إشارة إلى ثقافة (واسيني الأعرج) نفسه الذي يعمل أستاذاً جامعياً في جامعة " السوربون "، وبالتالي فإن لغة السرد في رواياته هي لغة الأكاديمي الفصيح بالدرجة الأولى.

وبشكل عام فإن لغة السرد أكثر العناصر الفنية التي تظهر شخصية الكاتب الحقيقية، لاسيما الروائي الذي يمتاز بكثافة الإنتاج الثقافي والقدرة على محاكاة النصوص، وبالتالي يغلب على لغة السرد الفصاحة والحكمة والبيان، فالقارئ لروايات (واسيني الأعرج) يجدها لغة رصينة، فيها الحكمة وروعة الأسلوب، وما صعوبة قراءة بعضها إلا نتيجة لتداخل الأحداث وترابطها الكثيف مع بعضها.

ويرى (مرتاض) أن اللغة السردية المستعملة في الكثير من الروايات العربية المعاصرة تقوم على سوق الحكايات وتسجيلها بلغة بسيطة، يغلب عليها ركاكة العبارة وتبعثرها في أطوار كثيرة، وفي المقابل يجد في بعض الكتاب مثالاً يحتذى به في الكتابة الإبداعية، أولئك الذي يمتلكون اللغة العربية ويعشقون جمالها، ويحرصون على الاستعمالات السليمة لها، وهؤلاء هم الأدباء الذين نظفر في كتاباتهم الأدبية والشعرية[3].

ب. لغة الحوار:

---

[1] الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ط1. عكا: مؤسسة الأسوار. 2002م. ص99.

[2] السابق. ص99.

[3] ينظر: مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص114.

هي اللغة التي تتداولها الشخصيات مع بعضها البعض، لتضفي على الرواية أسلوباً سردياً مغايراً، وقد أطلق عليها (جنيت) " حكاية الأقوال "، ويعرف الحوار بأنه " اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة واللغة السردية "[1]، وسعى السارد من وراء اللغة الحوارية إلى جني إحدى وظائفها المتعددة والمتملثة، " بالكشف عن نفسية الشخصية المتحاورة، أو الإيحاء بصدى الحدث فيها، أو الإسهام في تطوير هذا الحدث بما عسى أن يترتب على الحوار من فعل "[2]، ويرى (باختين) أنَّ الاتجاه الحواري للخطاب ظاهرة خاصة بكل خطاب، وهو تثبيت لكل كلام حي، وعلى كل الطرق التي يسلكها نحو الموضوع، وفي كل الاتجاهات[3].

يجد الكثير من الدارسين في لغة الحوار النافذة التي يطلون منها على أسلوب الكاتب الروائي، وذلك من خلال رؤيتهم للشخصيات التي يوظفها الكاتب في روايته، فاللغة الحوارية الباب المشرع الذي يدخله النقاد للغور في أعماق النص الروائي؛ فإذا عمد الكاتب إلى مطابقة اللغة على الشخصيات التي يوظفها في الرواية كان عمله رائعاً، وإذا كان العكس يصبح العمل الروائي رديئاً؛ لخلوه من المصداقية في حسن التعبير، وتوظيف الشخصيات، " فلكي تكون الشخصية واقعية بكل أبعادها، ينبغي للكاتب أن يحرك لسانها بتلك اللغة التي تنطقها في حياتها اليومية "[4]، ويقول (يوسف إدريس) في ذلك: " الكاتب الذي يجعل الشخوص في قصته تتكلم وتفكر بلغة غير اللغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة، يهدم من أساسها الواقعية، التي هي السبب في كيانه؛ لأن الحدث إنّما يقوم على الأشخاص وتفاعلهم بعضهم مع بعض، فإن جاءت محاكاة الأشخاص ناقصة جاء الحدث ناقصاً "[5]، كما يجد البعض الآخر في الإكثار من اللغة المبتذلة عيباً يقع فيه الكاتب، فالأصل في اللغة الحوارية الوسطية، يقول (عبد الملك مرتاض): " إن لغة الحوار لا ينبغي لها أن تكون هي أيضاً رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة

---

[1] السابق. ص116.

[2] أحمد، فتوح: **لغة الحوار الروائي**. مجلة فصول. م2. ع2. 1982م. ص83.

[3] ينظر: باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ص53.

[4] أحمد، فتوح: **لغة الحوار الروائي**. مجلة فصول. م2. ع2. 1982م . ص87.

[5] السابق. ص87.

سخيفة، إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك "[1]؛ وذلك "حتى تستطيع العلاقات الحوارية التغلغل إلى أعماق التعبير، وإلى أعماق الكلمة المفردة "[2]، والحوار الجيد هو الجامع للألفاظ واللهجات المختلفة، لاسيما التي تحاكي واقع القارئ، فالرواية التي تتضمن اللهجة المغربية – على سبيل المثال – تواجه نفوراً من القراء الذين يعيشون في المشرق العربي؛ لصعوبة فهم اللهجة التي يلجأ إليها السارد في الحوار، فالأصل في لغة الحوار المراوحة بين الصعوبة والسهولة، وإذا اضطر الكاتب إلى كتابة مثل تلك اللهجات، عليه ألا يكثر من استخدامها؛ حتى لا يوقع القارئ في الملل والابتعاد عن قراءة روايته، وإن الإغراق في العامية المحلية يحول دون تلقي الرواية تلقياً جيداً؛ بمعنى حين أقرأ رواية فيها عامية لا أفهمها فإنني لا أتمكن من فهم الرواية فهماً كاملاً، ولذلك نجد أن (واسيني الأعرج) يقلل من استخدام الحوار باللهجة الجزائرية، ولعله يهدف من ذلك أن يبعد القارئ عن التأفف والتضجر.

ومن الملاحظات الأخرى التي يجب على الكاتب اتباعها في الحوار، عدم الإكثار منه؛ لأن ذلك يجعل من الفن الروائي فناً مسرحياً، وهذا يبعد القارئ عن جماليات النص الروائي، فالأصل في الرواية الوسطية في استخدام الحوار أيضاً، وان يوازي بين السرد داخل المتن الروائي والحوار، وهذا ما نلحظه في روايات (الأعرج) بشكل عام، حيث يعمد إلى توظيف الحوار بشكل مغاير عن غيره من الكتاب، وذلك بجعل بنية الحوار طويلة، وقد أشرت إلى ذلك في أثناء الحديث عن " المشهد الزمني "، ويقلل من استخدام أساليب الحوار القليلة التي تبعد الرواية عن جمالياتها الفنية المختلفة.

اللغة في رواية البيت الأندلسي:

تمتاز رواية " البيت الأندلسي " بأسلوب اللغة الروائية، التي توحي إلى البناء الفني المتماسك، فالكاتب أضفى اللغة السردية على خمسة أشخاص هم: (ماسيكا) و (مراد باسطا) و (غاليليو) و (سيلينا) و (سارد مجهول)، ليجعل اللغة السردية بينهم واحدة، ليوحي بذلك إلى أنها

---

[1] مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. ص117.

[2] باختين، ميخائيل: **شعرية دوستويفسكي**. ص269.

اللغة الحقيقية للكاتب، والتي نجدها في عدد من رواياته المختلفة، ويشار إلى أن اللغة السردية الموكلة إلى سارد الرواية تعكس المهنة التي يتسم بها، فساردو رواية " البيت الأندلسي " كانوا كما يلي:

- (ماسيكا) شخصية مثقفة، تحب القراءة وهي فتاة متعلمة، ونلاحظ أن اللغة السردية التي تحدثت بها يغلب عليها الرقي والجمال.
- (مراد باسطا) شخصية مثقفة، وقاريء للكتب وكان متأثراً بجده.
- (غاليليو) إنسان مطلع وقارئ للكثير من الكتب، بحكم عمله في المخطوطات وبيع الكتب، ولذلك نجد لغته رصينة وقوية في التعبير.
- (سيلينا) فتاة مثقفة وقارئة، ويغلب على أسلوبها تقنية الوصف، وحسن التعبير.
- (السارد المجهول) شبيه بلغة السابقين.

وبإمعان النظر في لغة كل شخصية من الشخصيات السابقة، نجد أن اللغة واحدة، وهي في النهاية قريبة من لغة الكاتب الأكاديمي المثقف والمتخصص في الأدب العربي والكاتب بلغته، ومن الأمثلة على اللغة السردية في الرواية ما يلي:

- تقول (ماسيكا): " **كان مراد باسطا مثل الجرّاح، دقيقاً في كل شيء. فقد حكى لي، على حافة البحر عن كل التفاصيل وهو ينشئ قصته التي دونتها حرفاً حرفاً. كانت شهيته مثل الموج الذي يقابله، تنغلق وتنفتح بحسب الظلام والنّور اللذين يتقاتلان في أعماقه. فجأة عندما يختلط كلامه بهسهسة المد والجزر، ينسى نفسه ويصبح رقيقاً كنسمة مدة طويلة يتحول فيها كلامه إلى كمشة نور يصعب القبض عليها** "[1].

---

[1] الأعرج، واسيني. **البيت الأندلسي**. ص23.

- يقول (مراد باسطا): " **بقي لي شيء واحد وعظيم، حقي في الاستقامة والكتابة مثلما فعل السابقون والراحلون في وقت مبكر، وقبل زمانهم. الذين كانوا، كلما أظلمت الدنيافي عيونهم، يعودون نحو أقلامهم ومدادهم وحبرهم الوفي، ويغرقون في النور الخفي، حتى النهاية....** "[1].

- يقول (غاليليو): " **ينتابني حزن غريب. يعبر داخلي كضباب الضفاف المغلقة. آن الأوان أن أحكي عن هذه الدار، وأنا أودع هذه الدنيا التي سرقت مني زوجتي سلطانة بلاثيوس، في وقت مبكر، عندما عمت الأمراض الفتّاكة هذه التربة، الطاعون الأسود، ولم تبق لي إلا ابنتي لالة مارينا التي ورّثناها بعضاً من أمراضنا القاسية وأشواقنا الجميلة، وأحاسيسنا الهشّة...**"[2].

ولغة (سيلينا) و(السارد المجهول) لا تختلف في مستواها عن مستوى لغات الساردين السابقين.

إن ما تمتاز به رواية " البيت الأندلسي "هو مزج الكاتب فصولاً معاصرة مع أوراق مخطوطة قديمة، يعرضها (مراد باسطا) على لسان جده (غاليليو)، والغريب أن اللغة السردية بينهما لغة واحدة لا تختلف مطلقاً، على خلاف ما ورد في رواية " تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية "، التي نسج فيها الكاتب لغة المخطوطات القديمة[3]، التي توحي إلى أن هناك مخطوطاً قديماً، وذلك من خلال اللغة التراثية التي يوظفها الكاتب في روايته.

---

[1] السابق. ص33.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص65.

[3] ينظر على سبيل المثال إلى النص الآتي، يقول الكاتب في " كتاب الخروج ": " تجشمت أسفاراً بعيدةً أبعد من آمالي، ومشيت في مناكب الأرض أطوي المسافات والمراحل، وأجتاز الوهاد والجبال، ولا زاد إلا ما صادت النّبال والحراب، وما عاف وحش الصحراء واليباب... ولا أعلم إن كان من نداء الشؤم أم من بشائر الأمل وحسن الطابع، أن يكون خروجي مقروناً بسقوط تطاون في يد الإسبان، الذين لم يغمدوا سيفاً ولم يسكتوا مدفعاً منذ سقوط غرناطة وطرد المسلمين من الأندلس.. " ينظر: لحبيبي، عبد الرحيم. **تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية**. ص31 و ص35، نلاحظ أن اللغة قريبة من لغة مقامات (بديع الزمان الهمذاني) ولغة العصر الوسيط مثل كتاب " المحاسن اليوسفية " لــ(إبن شداد)، وبالتالي فقد راعى الكاتب اللغة التراثية في السرد الروائي.

فمخطوطة (غاليليو) هي مخطوطة بالإسم والعنوان والمضمون، أما لغتها فهي لغة حداثية تنم عن اللغة التي اتبعها الكاتب في فصول (مراد باسطا)، كذلك فإن لغتها شبيهة بلغة روايات (الأعرج) الأخرى، ومن ذلك – على سبيل المثال – ما ورد في رواية " أنثى السراب"[*]، يقول (سينو) في إحدى رسائله إلى (ليلى): " **هل تدرين أنني عندما حملت حقائبي للمرة الأولى، في ذلك الشتاء البارد، لم أتذكر الشيء الكثير من حياتي البسيطة واليوميّة، ولا حتى وجه طفولتي الأولى التي رفضت أن تتخلّى عنّي وظلّت تتبعني وتتشبّث بي وتنزلق بين رجليّ كالظلّ الهارب، فقد صار كل شيء أمامي أبيض لامعاً وبلا لون، ولكنّي لم أستطع أن أتفادى نظرة جدي رمضان الموريسكي الساخرة من الحياة وهو يرحل بكتبه**"[1].

ونلاحظ أن اللغة التي يتحدث بها (سينو) تنطبق على شخصيته الروائية، حيث يعمل كاتباً وروائياً مشهوراً، ولا بدّ أن تكون لغته موحية إلى تخصصه الذي يعمل به، كما نجد أن الشبه واضح بين هذه اللغة ولغة ساردي رواية " البيت الأندلسي "، في إشارة إلى أنها لغة (واسيني الأعرج).

ونجد اللغة نفسها تقريباً في السيرة الذاتية " عشتها كما اشتهتني "، يقول: " **كم مرة وقفت على حافة الميناء مجرداً من كل شيء، حتى من نفسي وأفكاري، وأصخت السّمع، لأسمع فقط النداءات القادمة من بعيد. قبل أن تنتابني رجفة بدائية، فأشعر بخوف يبدأ من العمود الفقري ليغزو كامل جسدي ويتوغل عميقاً فيّ، لدرجة أن سكنتني رعشة غريبة، لولا اتكائي على شجرة قديمة، لسقطت** "[2].

---

[*] وهي رواية صدرت عام 2010م، هي عبارة عن رواية تمهيدية للسرية الذاتية لــــ(واسيني الأعرج)، وتتضمن رسائل متبادلة بين فتاة اسمها (ليلى) و (سينو) الذي هو (واسيني الأعرج) نفسه، وذلك من خلال الأحداث الحاضرة في الرواية.

[1] الأعرج، واسيني: **أنثى السراب**. ص317.

[2] أخذت هذه الفقرة من الفصل الثاني والعشرين، وهو بعنوان " دون كيشوت ينهض من مجمر حنّا "، وقد حصلت عليه من الصفحة الرسمية التي اختصت بنشر فصول السيرة الذاتية لــ (واسيني الأعرج) وعنوانها " عشتها كما اشتهتني "، ولعلها طبعت ونشرت في بعض الدول العربية.

أما اللغة الحوارية فكانت حسب المتحدث الذي ينطق بها، فنجد أن الشخصيات في الرواية تقسم إلى قسمين: شخصيات مثقفة، يغلب على لغتها الرصانة ومتانة الأسلوب، وشخصيات عامية، بمعنى أنها من عامة الناس وهي غير مثقفة، يغلب على لغتها المزج بين العامية والفصيحة. ولجأ الكاتب إلى توظيف اللغة " الفرنسية " التي توحي إلى البيئة التي يعيش فيها، وقد عمد إلى توظيف هذه اللغة في الحوار؛ حتى يحافظ على أصالة السرد الروائي، على اعتبار أن الحوار أسلوب يعبر عن ثقافة الشخصيات كافة.

ومن النماذج على استخدام اللهجة العامية، الحوار الذي وظفه السارد للحاج (إبراهيم) الذي كان يعمل تاجراً كبيراً، ويرمز إلى الشخصية الفاسدة، التي تستغل الناس لتعتلي عليها، وكان متزوجاً من ثلاث نساء الأخيرة كانت شابة، وكانت معاملته لها سيئة، فجاءت ابنته وقالت له:

- **يا بابا البنت صغيرة ومجروحة، حرام؟ فقال بلا تردد:**

- **تزوجتها بإرادة والدها ولم أسرقها، وسترتها من المتربصين بها.**

- **ولكن هل سألتها عن رأيها؟ فقال وهو يبرم شاربيه:**

- **هذا شغل الرجال يا بنتي وليس شغل النساء. يجب أن لاتطبّقي عيشة المدينة على القرية. مداوروش تمشي بمنطق السترة، وأنا أسترها من العيون التي تتصيدها في كل مكان.**

- **ولكن رأيها مهم. صغيرة بزاف. أصغر مني بكثير.**

ويسترجع (مراد باسطا) إحدى المواقف التي حصلت بينه وبين الحاج (إبراهيم)، يقول: " **كان الحاج إبراهيم، قبل سنوات، كلما مررت على السوق، وكلما رآني ناداني من بعيد وسحبني من يدي نحو المقهى. هو يعرف جيداً أن اسم: مقهى الساحل، وحده كان كافياً أن يجذبني نحوه. يضحك وهو يربت على كتفي:**

- **نسيت لزرف؟**

- **وشكون ينساه يا رجل؟**

ويقول الحاج (إبراهيم) أيضاً في وصف سيارته:

- **هذه سيارة الهامر. الماريكان شاطرين يا خويا، عندما يتعلق الأمر بالتجارة. سيارة عسكرية في الأصل حولوها بلمسة سحرية إلى مدينة. عندما تركبها تشعر بالقوة والجبروت والسلطان. تحب تضرب دورة بها؟**[1]

ومن خلال المثال السابق، نجد أن لغة الحاج (إبراهيم) هي مزيج يجمع بين اللهجة العامية، والفصيحة المفهومة، وقد أكثر الكاتب من هذا المزج في الرواية، لاسيما في حواراته المتعددة مع (سارة)[2]، وقد ذهب الكاتب إلى المزج اللغوي، بهدف الحفاظ على أصالة اللغة العربية في كتاباته كلها؛ لأن من الأهداف الرئيسية في الكتابة الروائية عند (واسيني الأعرج) الحفاظ على أصول اللغة العربية، ولهذا نجد في الحوار اللهجة الجزائرية القليلة، ليترك للموروث جزءاً آخر من الأصولية.

كما نلاحظ في المثال السابق أن الشخصية المتحدثة باللهجة العامية، هي شخصية غير مثقفة، ويغلب عليها حب المال والطمع في المصالح العامة، وبالتالي فقد أنطق الكاتب هذه الشخصية باللغة التي تليق بها، والمناسبة لظروفها الحالية، لينطبق عليه رأي (ميخائيل باختين) بأن اللغة الروائية تقوم على التعدد اللساني.

كما لجأ الكاتب إلى استخدام العامية في أوراق المخطوطة، ومن ذلك حوار (مريم) مع (غاليليو)، تقول:

---

[1] الأعرج، واسيني. **البيت الأندلسي**. ص106-107.

[2] ينظر: السابق. ص44.

- **شفت يا غاليليو العزيز؟ واش دايرة فينا امرأتك؟ تقتلنا بالماء البارد والأسرار العمياء. أعطيها كل شيء. وتخفي علي سر عطورها؟ أنانية**

يقول: ثم تغمزني لكي أتواطأ معها. أقرأ في عيني لالة مريم كل ملعنات النسوة السرية:

- **معك حق يا لالة مريم. لالّهم ونص. وما عاش اللي يرفض لك طلب**[1].

فنلاحظ أن اللغة الحوارية في المخطوطة يغلب عليها اللهجة العامية، لتوحي إلى أن فكرة المخطوطة لعبة فنية، وأن ما فيها عبارة عن أحداث اتكائية؛ للتعبير عن الفكرة الرئيسية الواردة في فصول (مراد باسطا).

أما نماذج اللغة الحوارية الغالبة في الرواية، فهي شبيهة بلغة السرد، وكلها تتم عن لغة المؤلف الحقيقي، وذلك من خلال الاطلاع على اللغة التي يوظفها الكاتب في هذه الرواية وغيرها من الأعمال الأدبية الأخرى، عدا استخدام اللغة الفرنسية في التعبير عن بعض المفاهيم، ليوحي بتأثر الجزائريين باللغة الفرنسية، التي أصبحت تشكل اللغة الأساسية مع اللغة العربية، ومن الأمثلة على ذلك، ما قاله (سليم) في أثناء دخوله البيت:

" - **جدو.. أنا يا جدو؟؟؟ هل تعرف من؟ c'est moi le loup grand pere?**

- **أدخل يا سليم وليدي! أدخل** "[2].

ونلاحظ أن الكاتب وضع ترجمة كل عبارة في أسفل الهامش، حتى يتمكن القارئ من متابعة الحدث، دون تلبك منه أو عجز في معرفة معنى العبارات المكتوبة بالفرنسية، كما ذهب الكاتب إلى استخدام بعض المفردات ذات الأصول الفرنسية، ومن ذلك كلمة "الشوافرية" التي تعني "السائق"، و"التريسان" معنى "الكهربائي" وغيرها[3]، وذكر أيضاً عددا من المفردات

---

[1] السابق. ص192-193.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص210.

[3] ينظر: السابق. ص108-109.

الإسبانية، ومن ذلك: "الكونفرسوس" وتعني "المرتدين"[1]، ولعل ذهاب الكاتب إلى مثل تلك الفاهيم، تعبيراً عن ثقافة شخصياته، وقدرتها على محاكاة الواقع .

وبالمجمل فإن اللغة الروائية في رواية " البيت الأندلسي " تمتاز بمتانتها ورصانتها وجمال إيقاعها، لتوحي للقارئ دقة الكاتب في اختيار الألفاظ وترتيبها، لتضفي على النَّص جمالاً فنياً آخر.

3-4: تقنية الوصف في رواية " البيت الأندلسي":

الوصف " أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسّي ويقدمها للعين، فيمكن القول بأنه لون من التصوير"[2]، والوصف بمعناه الحقيقي، وصف للأشياء وللأفعال، موزع على امتداد النص السردي كلّه، إذ إن وجوه " صور " الخطاب الروائي تكاد تكون كُلّها أوصافاً متنكرة، فكل مجاز وكل استعارة، هي وصف موجز، ومن لا يجيد الوصف لا يجيد الكتابة[3]. واقترن الوصف منذ البداية، بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها، لتماثل العالم الخارجي، وتقديمها بصورة تعكس المشهد، وتحرص كل الحرص على المنظور الخارجي في أدق تفاصيله، وارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي؛ أي في التصوير الفوتوغرافي[4]، ليتوخى الدقة الحرفية في نقل المعالم الخارجية، وبيان أثرها على المتلقي، الذي قد يجد في تصويرها الإبداع الفني وروعة الأسلوب.

وتحدث عن ظاهرة الوصف الكثير من الباحثين، أهمهم (آلان روب جرييه) الذي يرى أن الوصف من التقنيات الشائعة منذ القدم، إلا أن دوره تغير جذرياً بين الماضي والحاضر؛ فقديماً كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشئ من الأهمية وتعبر عن شيء ما. أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات

---

[1] ينظر: السابق. ص166.

[2] قاسم، سيزا: **بناء الرواية**. ص79.

[3] ينظر: نجمي، حسن: **شعرية الفضاء السردي**. ص71.

[4] ينظر: قاسم، سيزا: **بناء الرواية**. ص80.

وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى، كما كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقاً، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاّقة[1].

أما (جيرار جنيت) فقد توقف أمام ظاهرة " السرد والوصف "، متحدثاً عن العلاقة المشتركة بينهما، وموضحاً الوظائف العامة التي امتاز بها الوصف في العمل الروائي، ومن أبرز المفارقات التي جمعها بين السرد والوصف ما يلي:

1. الحكي يرتبط بأفعال أو بأحداث ينظر إليها باعتبارها مجرد إجراءات، وفي نفس الإطار يشدد على المظهر الزمني والدرامي للسرد، أما الوصف فهو على العكس من ذلك، نظراً إلى أنه يركّز على أشياء وكائنات منظور إليها في دائرة تواقتها[2].

2. السرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه على إعادة السيرورة الزمنية للأحداث، بينما يبدو الوصف ملزماً في نطاق العنصر المتتابع، بتعديل عرض الأشياء المتزامنة والمتجاورة في المكان، فاللغة السردية ستتميز بالتطابق الزمني مع موضوع الوصف[3].

ويمتاز الوصف في النص الروائي بقدرته على منح النص جمالاً فنياً مغايراً عن غيره من العناصر الفنية الأخرى، حيث يغلب على الوصف الروائي اللغة الوصفية التي تنم عن ثقافة الكاتب وجمالية أسلوبه، كما يغلب عليه حسن انتقاء العبارات وتصنيفها بصورة أدبية تليق بالعمل الروائي المتميز، أما الميزة الأهم التي يضفيها الوصف على العمل الروائي فهي إظهار حالية الشخصيات الروائية؛ فوصف شخصية ما تحيل القارئ إلى الوضع الإنساني الذي يعيشه، وبالتالي يشكل الوصف تقنية فنية من تقنيات النص الروائي، التي تشير إلى البعد الجمالي الغالب في الرواية العربية المعاصرة.

---

[1] ينظر: جرييه، آلان روب: **نحو رواية جديدة**. ت: مصطفى إبراهيم مصطفى. ص130.

[2] جنيت، جيرار: **حدود السرد**. ت: بنعيس بوحمالة. ص77.

[3] السابق. ص78.

وسنتوقف في هذا المبحث أمام تقنية الوصف في رواية " البيت الأندلسي"، ونظهر الوظائف العامة التي امتازت بها، كما سنوضح علاقة الوصف بالسرد من خلال بعض المعطيات التي توقف عندها الكاتب المغربي (عبد اللطيف محفوظ) في كتابه " وظيفة الوصف في الرواية"[1].

1-4-3: وظيفة الوصف:

تحدث (جيرار جنيت) في مقالته " حدود السرد " عن وظيفتين للوصف هما[2]:

1. الوظيفة التزيينية؛ وهي ما تعرف بـــ " الوظيفة الجمالية " التي تمتاز بالصورة الفنية الشائعة في النص الروائي، وتسخدم في إطار المحسنات البيانية، التي تزين النص بجماليات الأسلوب، وحسن الكتابة، وقد ظهرت الوظيفة الجمالية في كثير من الصفحات في رواية "البيت الأندلسي"، ومن ذلك قول (مراد باسطا) في وصف " النافورة ": " **حتى النافورة التي صدئت حنفياتها، وأصبحت كالجثة الرخامية الميتة، وسط حديقة البيت، بدت لي فجأة في أيام عزّها الأولى، بمائها الصافي العذب وهو يرتفع عالياً في شكل رذاذ ناعم، مختلطاً بهمهمات الناس الذين كانوا يجلسون حولها** "[3]، فنلاحظ جمال التصوير الذي يوحي إلى مدى قدرة الكاتب على محاكاة النصوص ونسج العبارة، ويقول (غاليليو) في وصف والد (زريدة): " **زريدة قضت ليلتها في فحص والدها، على**

---

[1] محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. 2009م.

[2] جنيت، جيرار: **حدود السرد**. ص77.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص52.

الحافة الغربية من ميناء المحروسة. كان مثل طفل استعاد كل ما سرق منه فجأة بعد يأس كبير "[1].

2. وظيفة ذات طبيعية تفسيرية ورمزية؛ " إن مظاهر الحياة الخارجية من مدن وبيوت وأثاث وأدوات وملابس، تذكر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير إلى مزاجها وطبعها، وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة، واكتسب قيمة جمالية حقه. ويؤكد (فلوبير) أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها؛ لتقديم الصورة المجسمة "[2]، وبالتالي فالوصف التفسيري توضيح للمعالم الداخلية للمكون الموصوف.

ومثال ذلك، الوصف الذي أضفاه (غاليليو) على صديقه (ميمون البلنسي) يقول: " **حتى صائغ الذهب اليهودي ميمون البلنسي، الذي كنت أعمل معه في القصبة، لم يكن في النهاية إلا وسيلتي للاستمرار. رجل طيّب. شغلني بسبب الحرفة التي كنت أعرفها جيداً. وضعه كان شبيهاً بوضعي. جاء مع الدفعات الأولى من المارانوس الذين طردوا من الأندلس** "[3]، فوصفه لصديقه اليهودي تعبير عن مبدأ التعايش الذي يختلج في نفس (غاليليو) والذي سيؤكد هذا المبدأ في الكثير من الإشارات في صفحات متعددة من الرواية، وبالتالي يكون وصف الشخصيات إشارة إلى بعض المدلولات والأبعاد الرمزية التي يخفيها السارد ورائها.

ومن الأمثلة الأخرى على الوظيفة التفسيرية، ما قاله (غاليليو) في وصف (الدون فريديريكو دي طوليدو)، يقول: " **دخل الدون فريديريكو دي طوليدو. هو هو لم يتغير إلا قليلاً. فقد زادت أناقته أكثر، وسمن قليلاً. زادت كلماته تألقاً. عندما يحادث شخصاً، يبحث له عن**

---

[1] السابق. ص291.

[2] قاسم، سيزا: **بناء الرواية**. ص82.

[3] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص153.

المقام المناسب، ثم اللغة الطيعة التي توصل لباقته وتقديره، ثم الحركات المصاحبة "[1]، فنلاحظ أن السارد وصف (الدون فريديريكو) بصفات توحي إلى الحياة المعيشية المرفهة التي يعيشها، من خلال مفردة " زادت " التي تدلنا على الرفاهية والنعيم الذي كان يتحلى به.

2-4-3: أنماط الوصف:

تحدث (عبد اللطيف محفوظ) عن ثلاثة أنماط للوصف، متمثلة بما يلي:

1. الوصف البسيط:

ونقصد به " الوصف الذي يعطى من خلال جملة وصفية مهيمنة قصيرة، لا تحتوي إلا على التراكيب الوصفية الصغرى، ويتحقق ذلك حين يتم الاستغناء عن الأجزاء والصفات، كالاقتصار أثناء وصف الشخصيات، على تراكيب وصفية موجزة مثل: " كان رجلاً نحيفاً"، أو كأن يكون الموصوف متراصاً، غير مجزأ "[2]، ويمتاز هذا النوع من الوصف بـــ" تلاحمه مع الإشارات الوصفية الخاصة بالشخصيات والأمكنة والأشياء، لينتج بذلك دلالة اجتماعية، يكون لها الدور الفعال في فهم الرواية وتأويلها "[3].

ومن الأمثلة على الوصف البسيط، ما قاله (مراد باسطا) في أثناء حديثه عن (صونيا)، يقول: " **كانت صونيا أنيقة كتفاحة، وبريئة كنسمة** "[4]، ونلاحظ بساطة التعبير ودقته في آن؛ فقد أخبر السارد القارئ من خلال هذه الصورة عن البعد الايجابي الذي امتازت به المعلمة.

2. الوصف المركّب:

---

[1] السابق. ص169.

[2] محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**. ص49.

[3] السابق. ص49.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص137.

ويقصد به " الوصف الذي ينصبّ على الشيء الموصوف " العنوان " الذي ينتمي للسرد الروائي، شريطة كون هذا الوصف معقداً، إما بفضل الانتقال من الموصوف إلى أجزائه ومكوناته، أو بالانتقال إلى المحيط الضام لهذا الموصوف أو المضموم ضمنه "[1]؛ بمعنى أن الموصوف يتكرر وجوده في الفقرة الواحدة، وخير مثال على ذلك ما قاله (غاليليو) في وصف البيت الأندلسي، يقول: " **فقد كان البيت الأندلسي هو شغلي الشاغل. مثل جنين تراه كلَّ يوم يتشكل قليلاً.... كان البيت قد نبت من عمق البستان، مثلما اشتهيناه. نسخة من البيت الغرناطي ولكنّه كان يتفوق عليه بأعمدته العتيقة التي كانت تبدو كأنها رومانية أدخلت عليها لمسة أندلسية** "[2]، فنجد أن النموذج تضمن مجموعة من الأوصاف، التي تتصف بصلتها مع العنوان الرئيسي؛ فوصف البيت شكّل جزءاً مهماً من الرواية، رغم حصره في عدد من صفحاتها، إلا أن الكاتب أجمل تلك الأوصاف بما يثري النفس وتخيلها لهيئة البيت وجماله.

3. الوصف الحر:

يتميز هذا النوع من الوصف بـــ " كونه يبدو في الظاهر وكأنه منفصل عن السرد الروائي، يندمج في شكل مشهد قصير، أو لقطة موجزة، وأنه إقحام مفاجئ يوقف تسلسل السرد الروائي. ويشكل هذا النمط في الغالب، أداة فنية تتأرجح بين كونها وصفاً وصورة، وصفاً لكونها تقدم مشهداً، وصورة لأنها تحاول التعبير بالرمز عن حدث فعلي، أو عن انفعال داخلي "[3]، ويقسم إلى ثلاثة مستويات:

1-3-2: الوصف باعتباره انفعالاً داخلياً:

وهو " الوصف الذي يتيح من خلاله الروائي، تدفق انفعالات داخلية، تختلج في نفسية الشخصية، إنه بمعنى آخر رديف سبر الأغوار الداخلية للشخصية، وهي تنفعل تحت تأثير حدث

[1] محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**. ص49.

[2] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص180.

[3] محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**. ص57.

ما، حيث يتم التعبير بواسطة المشهد عن الإحساس المرهف لهذا الحدث "[1]، ومن النماذج على ذلك ما قاله (باسطا) في وصف (كريمو)، يقول: " **كلما توغلنا في النّقاش، كان وجه كريمو يزداد مرارة وصفرة. كنت أشعر بارتباكه الكبير وخوفه الضامر. كان عبثاً يحاول أن يبدو متزناً، وأن لا يجرحني. قدَّرت فيه ذلك. لكنه في النهاية واجهني بالحقيقة المرّة** "[2]، فنلاحظ أن السارد يترجم حال (كريمو) وبيان موقفه من قضية البيت الأندلسي من خلال وصف انفعالاته الظاهرة على وجهه، فألفاظ: " وجهه الأصفر، الارتباك، الخوف " تدل على أن (كريمو) أضحى خجولاً من صديقه (باسطا) في عدم قدرته على الدفاع عن قضية البيت الأندلسي.

ومن النماذج الأخرى على وصف الانفعالات، قول (غاليليو) في وصف حركات (سرفانتس)، بقول: " **شعرت بنفسه يكاد ينقطع من شدة سرعته في قص الوقائع والأحداث. توقف قليلاً. شرب كأس ماء، ثم واصل حديثه، ولم تبد على وجهه أي علامة من علامات التعب. لاحظت أنه لم ينس أي تفصيل في قصته. حركاته المتكررة بيده اليمنى، وهزات رأسه، تعطي الانطباع كأنه لا يروي ولكن يحارب، بمرارة** "[3]، فنجد في هذا المثال إشارة إلى اهتمام السارد بالتفاصيل الدقيقة لمشاعر (سرفانتس) وانفعالاته وحركاته؛ ليوحي إلى العمق المعرفي الذي كان يمتلكه، ويقول للقارئ أن هذا هو كاتب الرواية الأولى " دون كيخوته "، فحركاته دليل على إبداعه.

2-3-2: الوصف الممهد للحدث:

" هو الوصف الذي يستند إليه الكاتب للإشارة إلى طبيعة اللحظات الموالية، او إلى طبيعة الحدث القادم، وبفضله يخلق جواً مناسباً للحدث "[4]، بمعنى أن السارد يلجأ في وصفه للتمهيد لبعض الأحداث التي سيأتي إلى ذكرها في الصفحات المقبلة، ومن الأمثلة على ذلك، الوصف الذي أضفاه (مراد باسطا) على حفيده (سليم)، لحرصه على قضية البيت وحماية

---

[1] السابق. ص58.

[2] السابق. ص113.

[3] محفوظ، عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية. ص275.

[4] السابق. ص59.

المخطوطة، يقول: " **ظل سليم هو أقرب أحفادي، وأكثرهم حساسية. الوحيد الذي كان يملك فضول كشف النّقاب عن سيرة العائلة في هذا البيت** "[1]، فالسارد يجعل من وصفه لـــــ(سليم) تمهيداً للحديث عن جهوده في الحفاظ على مخطوطة (غاليليو) في الصفحات اللاحقة من الرواية.

ويقول (غاليليو) في وصف (سرفانتس): " **كان صافياً وعفوياً وهادئاً وهي صفات قلَّ ما كنت أراها فيه إذ كان منشغلاً دائماً، وبشكل شبه مجنون، بالفدية والخروج من المحروسة** "[2]، فيمهد السارد في ذلك الوصف إلى محاولات الهرب التي سيأتي إلى ذكرها في الورقة العاشرة من أوراق المخطوطة، وبالتالي فإن لجوء الكاتب إلى مثل هذه الجماليات إشارة إلى الدقة المتناهية في اختيار الحدث وتنسيق ظهوره داخل النص الروائي.

3-3-2: الوصف – الحدث:

وهو ما يتحقق " حين يصبح الوصف وحده، مضطلعاً بمهمة سرد أحداث مخبوءة ومتسربة عبر سراديب الجمل الوصفيه "[3]، ليكوّن بذلك نسيجاً متمازجاً من العبارات الجامعة بين الوصف والسرد، وهو ما كان حاضراً في رواية " البيت الأندلسي "، ومن ذلك قول (ماسيكا) في وصف (مراد باسطا) تمهيداً لجمال أسلوبه في سرد الأحداث: " **كان مراد باسطا مثل الجراح، دقيقاً في كل شيء. فقد حكى لي، على حافة البحر عن كل التفاصيل وهو ينشئ قصته التي دونتها حرفاً حرفاً. كانت شهيته مثل الموج الذي يقابله، تنغلق وتنفتح بحسب الظلام والنور اللذين يتقاتلان في أعماقه. فجأة، عندما يتخلط كلامه بهسهسة المد والجزر، ينسى نفسه ويصبح رقيقاً كنسمة مدة طويلة يتحول فيها كلامه إلى كمشة نور يصعب القبض عليها**"[4]، نلاحظ دقة الوصف المثقلة بالبعد الحركي الذي يجعل القارئ يستمتع برصانة الأسلوب وروعته، كما نجد أن الساردة مزجت السرد بالوصف لتنتج الأسلوب الإبداعي على هذه الشاكلة.

[1] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص57.

[2] السابق. ص274.

[3] محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**. ص59.

[4] الأعرج، واسيني: **البيت الأندلسي**. ص23.

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة رواية جزائرية هي رواية " البيت الأندلسي "، لكاتب جزائري يكتب بالعربية هو (واسيني الأعرج)، وقد ركز الباحث فيها على تحليل الرواية ودراستها مضموناً وشكلاً، مستفيداً من كتب تحليل الرواية، فطبق المقولات والمفاهيم النَّظرية على النص الروائي المذكور، وقد خلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

- تمثل رواية " البيت الأندلسي " النص الذي شرع أبوابه للانفتاح على الرواية العالمية " دون كيخوته " ومحاكاة شخصياتها، وجعلها جزءاً أساسياً في الرواية، كما كانت النص الذي حاكى نصوص الكاتب الأخرى، وإبراز القيم الفنية المشتركة بينها، إذ ثمة صلة يلحظها المرء بين هذه الرواية وروايات أخرى للكاتب.

- إن " البيت الأندلسي " عنوان رمزي يدل على الفضاء الشمولي، الذي يعني به الكاتب بلداً ما، وما أراده من كتابة حول البيت ومتعلقاته تصوير للقضية المعاصرة المتمثلة بالحديث عن الإرث المعماري وأسباب خرابه.

- لجأ (واسيني الأعرج) إلى اتباع نهج واحد في كتابة الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فقد وظف اسلوباً سردياً واحداً، ولغة واحدة جامعة، عدا توظيف تقنيات الزمن التي أسهمت في منح الرواية قيمة فنية إضافية، والتكثيف من استخدام الوصف ومتعلقاته، ليجعل من النص بنية فنية واحدة.

- وظّف الكاتب ظاهرة " الاسترجاع " في الرواية كلها، فالقارئ المتمعن لأحداث الرواية، لاسيما فصول (مراد باسطا) و أوراق مخطوطة (غاليليو) يجد أنها مذكرات أعاد السُّراد كتابتها، بعد مضي عمر من حياتهم، وهو أسلوب اتبعه (واسيني الأعرج) في روايته " سوناتا لأشباح القدس ".

- ركّز الكاتب على شخصيات محددة، وجعلها العمود الفقري فيها، وهذه الشخصيات هي (ماسيكا) المرأة الحامية للتراث الجزائري، و (سليم) المرآة العاكسة لجده (مراد باسطا) والعاشق الولهان لمخطوطة جده (غاليليو)، ولعل اتكاء الكاتب على هاتين الشخصيتين يعود إلى أن الخير كله يعود إلى الشباب، فهم الفتوة والحيوية التي يمكن لها أن تعيد أمجاد الأجداد.

- تعد رواية " البيت الأندلسي " النموذج الثاني لظاهرة التجديد في الأسلوب عند (واسيني الأعرج)؛ حيث كان النموذج الأول في رواية " رمل المابة: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " التي حاكى فيها " ألف ليلة وليلة "، ويظهر التجديد في " البيت الأندلسي " من خلال شكلها الفني الذي قسّمه إلى قسمين: فصول معاصرة، وأوراق مخطوطة قديمة، عدا جعل الكاتب الإسباني (سرفانتس) واحداً من شخصياتها.

- يلحظ قارئ روايات (واسيني الأعرج) أن هناك شخصيات وأفكاراً تظهر في فصول مختلفة له، ما يعني أن كثرة الكتابة والنشر تؤثر على مجمل نتاجه ونسمه بالتكرار؛ فقد تكررت شخصيات (ياسين) و (حسين) في رواية " شرفات بحر الشمال " و " ضمير الغائب " في رواية "البيت الأندلسي".

قائمة المصادر والمراجع

1. المصادر:

- الأرموي، صفي الدين: **الرسالة الشرقية في النسب التأليفية**. تح: هاشم محمد الرجب. بغداد: دار الرشيد للنشر. 1982م.
- الأعرج، واسيني: **رمل الماية: فاجعة الليلةالسابعة بعد الألف**. ط1. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر. 1993م.
- **حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر**. ط1. المانيا: منشورات الجمل. 1999م.
- **شرفات بحر الشّمال**. ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2006م.
- **ضمير الغائب**. ط1. سوريا: دار ورد للطباعة والنشر. 2008م.
- **أنثى السراب**. ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2010م.
- **البيت الأندلسي**. ط1. بيروت: منشورات الجمل. 2010م.
- **جملكية آرابيا**. ط1. بيروت: منشورات الجمل. 2011م.
- **سوناتا لأشباح القدس**. ط2. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2013م.
- ثربانتس، ميغيل: **دون كيخوته**. ط1. سوريا: دار المدى للنشر والتوزيع. 1998م.
- مؤلف مجهول: **الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام**. تح: غطّاس عبد الملك خشبة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1983م.

- المقّري، أحمد بن محمد: **نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب**. تح: إحسان عباس. بيروت: دار صادر. 1968م.

2. المراجع العربية:

- إبراهيم، رزان: الرواية **التاريخية بين الحوارية والمونولوجية**. ط1. عمّان: دار جرير للنشر والتوزيع. 2012م.

- إبراهيم، عبد الله. وآخرون: **معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)**. ط2. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1996م.

- **المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤية والدلالة**. ط1. دار الآداب. 1998م.

- **المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات**. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2003م.

- **الكتابة والمنفى**. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2011م.

- **المحاورات السردية**. ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2011م.

- الأسطة، عادل: **قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية**. ط1. عكا: مؤسسة الأسوار. 2002م.

- البازعي، سعد: **مقاربة الآخر: مقارنة أدبية**. ط1. القاهرة: دار الشروق. 1999م.

- بحرواي، حسن: **بنية الشكل الروائي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1990م.

- بشتاوي، عادل: **الأندلسيون المواركة**. ط1. القاهرة: مطابع انترناشونال برس. 1983م.

- البطوطي، ماهر: **الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية.** ط1. القاهرة: مكتبة الآداب. 2005م.

- بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص).** ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. 2008م.

- جبار، سعيد: **من السردية إلى التخيلية.** ط1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2013م.

- الجيوسي، سلمى الخضراء: **الحضارة العربية والإسلامية في الأندلس.** ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 1998م.

- حتاملة، محمد عبده: **الأندلس التاريخ والحضارة والمحنة.** الأردن: مطابع الدستور التجارية. 2000م.

- حمود، ماجدة: **إشكالية الأنا والآخر.** الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع 398. 2013م.

- حميد، حسن: **البقع الأرجوانية في الرواية الغربية.** سوريا: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1999م.

- الخضراوي، إدريس: **الرواية العربية وأسئلة ما بعد الإستعمار.** ط1. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. 2012م.

- دراج، فيصل: **دلالات العلاقة الروائية.** ط1. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر. 1991م.

- **الرواية وتأويل التاريخ.** ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2004م.

- الرويلي، ميجان. وسعد البازعي: **دليل الناقد الأدبي.** ط5. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2007م.

- زكريا، فؤاد: **مع الموسيقى ذكريات ودراسات**. بغداد: دار الشؤون الثقافية. 1965م.
- السامرائي، عبد الجبار محمود: **أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية**. بغداد: منشورات دار الجاحظ للنشر. 1982م.
- سعد الله، أبو القاسم: **الحركة الوطنية في الجزائر (1900-1930م)**. ج2. ط4. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1992م.
- السيسي، يوسف: **دعوة إلى الموسيقى**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع46. 1981م.
- شكري، غالي: **معنى المأساة في الرواية العربية**. ط2. بيروت: دار الآفاق الجديدة. 1980م.
- الشويلي، داود سلمان: **ألف ليلة وليلة وسحر السرديات العربية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 2000م.
- صالح، صلاح: **سرديات الآخر: الأنا والآخر عبر اللغة السردية**. ط1. المغرب: المركز العربي الثقافي. 2003م.
- طرابيشي، جورج: **المثقفون العرب والتراث**. ط1. لندن: رياض الريس للكتب والنَّشر. 1991م.
- العالم، محمود أمين: **أربعون عاماً من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية** العربية المعاصرة. القاهرة: دار المستقبل العربي. 1994م.
- عبد الجليل، بن عبد العزيز: **الموسيقا الأندلسية المغربية**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع129. 1988م.
- عبد الحميد، شاكر: **الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع 384. 2012م.

- عقار، عبد الحميد: **طرائق تحليل السرد الأدبي.** ط1. الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1992م.

- عنان، محمد عبد الله: **دولة الإسلام في الأندلس.** ج4. ط4. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1997م.

- العلوي، مقبول: **زرياب.** ط1. بيروت: دار الساقي. 2014م.

- العيد، يمنى: **الموقع والشكل.** ط1. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية. 1986م.

- **فن الرواية العربية: بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب.** ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 1998م.

- **في معرفة النص.** ط4. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 1999م.

- **تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي).** ط3. بيروت: دار الفارابي. 2013.

- الغازي، أماني بنت جعفر: **دور الإنكشارية في إضعاف الدولة العثمانية.** ط1. القاهرة: دار القاهرة. 2007م.

- قاسم، رياض زكي: **الهوية وقضاياها في الوعي العربي المعاصر.** ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2013م.

- قاسم، سيزا: **بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.** القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984م.

- القصراوي، مها: **الزمن في الرواية العربية.** ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م.

- كيليطو، عبد الفتاح: **الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي**. ط3. المغرب: دار توبقال للنشر. 2006م.

- لبيب، الطاهر: **صورة الآخر العربي ناظراً ومنظور إليه**. ط1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 1999م.

- لحبيبي، عبد الرحيم: **تغريبة العبدي المشهور بولد الحمرية**. ط2. المغرب: إفريقيا الشرق. 2014م.

- لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**. ط2. المغرب: المركز الثقافي العربي. 1993م.

- محفوظ، عبد اللطيف: **وظيفة الوصف في الرواية**. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. 2009م.

- مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية**. الكويت: سلسلة عالم المعرفة. ع240. 1998م.

- أبو ملهم، نجيب: **سرفانطيس أمير الأدب الإسباني**. تطوان. مطبعة المخزن. 1947م.

- منيف، عبد الرحمن: **قضايا وشهادات**. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر. 1991م.

- الميلي، مبارك بن محمد: **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**. الجزائر: مكتبة النهضة الجزائرية. د.ت.

- أبو ناظر، موريس: **الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة**. بيروت: دار النهار للنشر. 1979م.

- نجمي، حسن: **شعرية الفضاء السردي**. ط1. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2000م.

- النعيمي، أحمد: **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م.
- هلال، محمد غنيمي: **الأدب المقارن**. ط5. بيروت: دار العودة ودار الثقافة. 1986م.
- وتار، محمد رياض: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**. سوريا: اتحاد الكتاب العرب. 2002م.
- وهبة، غبريال: **دون كيشوت بين الوهم والحقيقة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989م.
- يقطين، سعيد: **الرواية والتراث السردي**. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1992م.
- **انفتاح النص الروائي**. ط2. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2001م.
- **تحليل الخطاب الروائي**. ط4. المغرب: المركز الثقافي العربي. 2005م.
- **قضايا الرواية الحديثة**. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. 2012م.

3. المراجع المترجمة:

- أ. مندلاو. **الزمن والرواية**. ت: بكر عباس. ط1. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر. 1997م.
- التر، عزيز سامح: **الأتراك العثمانيون في إفريقيا الشمالية**. ت: محمود علي عامر. ط1. بيروت: دار النهضة العربية. 1989م.
- باختين، ميخائيل: **شعرية دوستويفسكي**. ت: جميل نصيف التكريتي. ط1. المغرب: دار توبقال للنشر. 1986م.

- ــــــــــ **الخطاب الروائي**. ت: محمد برادة. ط1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر. 1987م.

- باشلار، غاستون: **جماليات المكان**. ت: غالب هلسا. ط2. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1984م.

- بالنثيا، آنخل: **تاريخ الفكر الأندلسي**. ت: حسين مؤنس. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية. 1950م.

- بوتور، ميشال: **بحوث في الرواية الجديدة**. ت: فريد أنطونيوس. ط3. بيروت: منشورات عويدات. 1986م.

- تادييه، جان إيف: **الرواية في القرن العشرين**. ت: محمد خير البقاعي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998م.

- تودوروف، تزفيطان: **الشعرية**. ت: شكري المبخوت. ط2. المغرب: دار توبقال للنشر. 1990م.

- ــــــــــ **الأدب والدلالة**. ت: محمد نديم خشبة. حلب: مركز الإنماء الحضاري. 1996م.

- جرييه، آلان روب: **نحو رواية جديدة**. ت: مصطفى إبراهيم. القاهرة: دار المعارف. 1970م.

- جنيت، جيرار. وآخرون: **السرديات: نزرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**. ت: ناجي مصطفى. ط1. الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. 1989م.

- ــــــــــ **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**. ت: محمد معتصم. ط2. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 1997م.

- سعيد، إدوارد: **خارج المكان**. ت: فواز طرابلسي. ط1. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع. 2000م.

- فارمر، هنري جورج: **تاريخ الموسيقى حتى القرن الثالث عشر الميلادي**. ت: جرجيس فتح الله المحامي. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة. 1982م.

- كامب، جان: **الأدب الإسباني**. ت: بهيج شعبان. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر. 1956م.

- كيليطو، عبد الفتاح: **لسان آدم**. ت: عبد الكبير الشرقاوي. ط2. المغرب: دار توبقال للنشر. 2001م.

- ميرهوف، هانز: **الزمن في الأدب**. ت: أسعد زروق. القاهرة: مؤسسة سجل العرب.1972م.

4. الدوريات والمقالات:

- إبراهيم، رزان: **مسارات مقارنة بين الفنون**. http://almayassa.net/

- إبراهيم، عبد الله: ***من الرواية التاريخية إلى التخيل التاريخي***. ***صحيفة العرب***. قطر. 28 إبريل 2010م.

- أحمد، فتوح: ***لغة الحوار الروائي***. **مجلة فصول**. م2. ع2. 1982م.

- الأهواني، عبد العزيز: ***سرفانتيس وسيدي حماده***. **المجلة**. الهيئة العامة للتأليف والنشر. س5. ع96. 1964م.

- أولريش، فايشتاين: ***التأثير والتقليد***. ت: مصطفى ماهر. **مجلة فصول**. م3.ع3. 1983م.

- بعيو، نورة: ***العلاقة التفاعلية بين الفضاء والأيديولوجية في روايتي "مدن الملح" و "البيت الأندلسي"***. **مجلة الأثر**. ع20. 2014م.

- بلال، عبد الوهاب: ***المقامات العراقية***. **مجلة عالم الفكر**. م6. ع1. 1975م.

- بوطيب، عبد العالي: ***إشكالية الزمن في النص السردي***. **مجلة فصول**. م12. ع2. 1993م.

- بيلس، روبرت: ***ما هي المعاني التي تحملها رواية دون كيشوت لعصرنا الحالي***؟. ت: صبار سلطان. **مجلة أفكار**. وزارة الثقافة الأردنية. ع280. 2012م.

- حليفي، شعيب: ***النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)***. **مجلة الكرمل**.ع46. 1992م.

- حمداوي، جميل: ***السيميوطيقا والعنونة***. **مجلة عالم الفكر**. م25. ع3. 1997م.

- حمداوي، جميل: ***دلالات الخطاب الغلافي في الرواية***.
http://www.diwanalarab.com/ 25 أيلول 2008.

- حمودة، الطيب آيت: **هوية الأمازيغ بين الأصالة والاغتراب**. الحوار المتمدن. ع29980. 7/5/ 2010م.

- الخولي، سمحة: ***الارتجال وتقاليده في الموسيقى العربية***. **مجلة عالم الفكر**. م6. ع1. 1975م.

- الرياحي، كمال: **حوار مع الروائي واسيني الأعرج**. http://www.doroob.com/ 20 إبريل 2007م.

- سرحان، سمير: ***مفهوم التأثير في الأدب المقارن***. **مجلة فصول**. ع3. م3. 1983م.

- العالم، محمود أمين: ***الرواية بين زمنيتها وزمنها*. مجلة فصول**. م12. ع1. 1993م.

- عبد الجليل، بن عبد العزيز: ***الميزان في الموسيقى الأندلسية*. مجلة التراث الشعبي**. م11. ع8. 1980.

- عذاوري، سليمة: ***واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي ويبوح بشيء من أسرار الكتابة*. جريدة الدستور**. الأردن. 2010/10/15م.

- غرايبه، خليف مصطفى: ***جوانب من الجغرافيا التاريخية للحرب الأهلية الإسبانية*. مجلة كان التاريخية**. ع5. 2009م.

- الكومي، وجدي: **واسيني الأعرج: البيت الأندلسي تجربة مختلفة. صحيفة اليوم السابع**. مصر. 11 نوفمبر 2010م.

- ابن مالك، سيدي محمد: ***اللغة ورؤية العالم في الخطاب الروائي*. مجلة الأثر**. ع16. 2012م.

- المرزوقي، عبد الرحمن: **أنواع المقامات الموسيقية**. http://almarzoqi1.wordpress.co/ 22 ديسمبر 2012م.

- النَّساج، سيدي حامد: ***الطاهر وطار والرواية الجزائرية*. مجلة فصول**. م2.ع2. 1982م.

- نصيرة، زوزو: ***سيمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج*. مجلة العلوم الإنسانية**. جامعة محمد خيضر بسكرة. ع9. 2006م.

- نصير، ياسين: ***البناء الفني للحكاية في الليالي*. مجلة المورد**. م8. ع4. 1979م.

- ***الاستهلال الروائي ديناميكية البدايات في النص الروائي*. مجلة الأقلام**. العراق. ع11-12. 1986م.

- أبو هيف، عبد الله: ***الاشتغال السردي ما بعد الحداثي***. **مجلة علامات في النقد**. م14. ع54. 2004م.

- يقطين، سعيد: ***دون كيخوته والأسطورة الشخصية***. **مجلة ثقافات**. البحرين. ع15-16. 2005م.

5. الرسائل الجامعية:

- زلط، أحمد محمد: **الأندلس في الرواية العربية المعاصرة**. (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة اليرموك. الأردن. 2009م.

- العيسى، منال بنت عبد العزيز: **الذات المروية على لسان الأنا**. (رسالة دكتوراه غير منشورة). جامعة الملك سعود. السعودية. 2010م.

- مزادوت، وسيمة: **الاستعارة الروائية: دراسة في بلاغة السرد**. (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة الحاج لخضر. الجزائر. 2011م.

6. المعاجم:

- ابن فارس، أحمد: **معجم مقاييس اللغة**. تح: عبد السلام هارون. القاهرة: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع. 1979م.

- ابن منظور: **لسان العرب**. بيروت: دار صادر.د.ت

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Wasini Al-A'raj's *Al-Bayt Al-Andalusi*: A Critical Analytical Study

By
Hosni Zuheir Hosni Mlitat

Supervisor
Prof. Adel Al-Osta

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Reguirement for the Degree of master of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National university, Nablus, Palestine.
2014

Wasini Al-A'raj's *Al-Bayt Al-Andalusi*:
A Critical Analytical Study
By
Husni Zuheir Husni Molitat
Advisor
Professor Adel Al-Ustah

Abstract

This thesis is a thorough study of Wasini Al-A'raj's novel *Al-Bayt Al-Andalusi* (The Andalusian House, 2011). The researcher specifically made an analysis of its significant aspects, and revealed the intellectual and literary culture of the novelist. He also showed the link between this culture and the writer's other works as well as the aesthetics of the narrative text in the said novel. The study fell into an introduction, three chapters and a conclusion. In the introduction, the researcher highlighted the significance of this novel, and the reasons behind its selection. He also provided a review of related literature on the novel, a recapitulation of the novel and the methodology used in his study. The first chapter was devoted to the relationship between Al-A'raj's novel and Spain's Cervantes's *Don Quixote* highlighting the areas of similarity between the two novels in terms of form/style and content. This was in addition to the study of the relationship (called in literary studies intertextuality) between this novel and the writer's previous novels. To this end, the researcher dwelt on *Raml Al-Maya* and *Harisat Athil*. The second chapter dwelt on the subjects of the novel. The researcher first looked at the novel title and its connection with the body of the novel. He studied the setting of the novel and highlighted its symbolic dimensions. He also illustrated the historical make up which

has characterized it. The researcher concluded the chapter with an analysis of the major characters, highlighting their role in embodying some other events. In the third chapter, the researcher addressed the artistic form of the novel limiting himself to narrative discourse, time and its significance, beauty of the narrative language and technique of description. In the conclusion, the researcher presented some of the important findings of the study, the special status the novel has enjoyed among the novelist's other novels. The researcher concluded that Al-A'raj's narrative writing is characterized by common style of writing. He also uses one narrative style, similar narrative and dialogue language.